

**Lugares, espacios, localizaciones y comunidades ciudadanas.  
Proyectos expositivos en los Estados Unidos  
en la década de los 90 del siglo XX.  
El arte como fuerza social de *participación* y transformación.**

**Doctorando: Jesús Palomino Obrero**



**TESIS DOCTORAL**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA / FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento Escultura e Historia de las Artes Plásticas**

**Sevilla, 2019**

**Director 1º / Tutor: Sr. Doctor Luis Martínez Montiel**

**Director 2º: Sr. Doctor Miguel Rosado Garcés**





**Lugares, espacios, localizaciones y comunidades ciudadanas.  
Proyectos expositivos en los Estados Unidos  
en la década de los 90 del siglo XX.  
El arte como fuerza social de *participación* y transformación.**

**TESIS DOCTORAL**

**Doctorando: Jesús Palomino Obrero**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA / FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Sevilla, 2019**



A Manel Clot

Su luz, su rastro, su amor.

*“La desnudez es el coraje de un corazón que ama.”*

Salma Aljayusi



*(...) la cuestión aquí es el deseo de resistencia, su orientación hacia el futuro, que puede ser tanto catastrófica como constructiva. Un deseo que podía desarrollarse en la guerra y en la política, pero también, tal y como ejemplifica la tragedia de la democracia ateniense, en lo que posteriormente se denominó 'arte'.*

*De la resistencia. (Una filosofía del desafío), 2013*

Howard Caygill

*De lo que se trata, más bien, es de entender las 'represiones sociales' sobre las que la modernidad se ha construido. Lo que debemos resolver y a lo que tenemos que hacer frente no es una ecología física sino una 'ecología de la vida'. Una sociedad en la que la mayoría de los objetos se han hecho plásticos -- susceptibles de intervención humana pero no sujetos de hecho a un control humano universal -- es una sociedad en la que se necesitan iniciativas políticas que poco tienen que ver con las concepciones clásicas (...)*

*Política, sociología y teoría social, 1997*

Anthony Giddens



## ÍNDICE

Sinopsis (15)

Introducción (16)

Fundamentos de la tesis (20)

I. Hipótesis (20)

II. Objetivos (21)

III. Metodología (25)

IV. Plan de trabajo (26)

Agradecimientos (29)

**1ª PARTE: Lugares, discursos y condiciones materiales de la *participación* ciudadana. El arte colectivo de *decir la verdad al poder* de acuerdo a la experiencia estadounidense de la *especificidad* del lugar (32)**

**1. Introducción (34)**

**1.1. Estetización del activismo político / Politización de la vida cotidiana: los últimos días de David Kirby en imágenes (36)**

**1.2. Lugares de contestación, espacios de *participación* y localizaciones agonísticas: la *democracia radical* según los colectivos artísticos de los años 90 en los Estados Unidos (52)**

**1.3. Objetos específicos, nueva *tridimensionalidad* y arte en el contexto. Breve historia americana de la *especificidad del lugar*. (Desde Black Mountain College hasta Rirkrit Tiravanija.) (61)**

**1.4. Discursos, acción ciudadana y visualidad política. Antecedentes epistemológicos del activismo político de los años 60 y 70 en los Estados Unidos. (Desde Rosa Parks hasta la New American Culture.) (104)**

**1.4.1. La *vida activa* según Hannah Arendt (106)**

**1.4.2. La *performatividad* (feliz o infeliz) de John L. Austin (111)**

**1.4.3. Karl Polanyi y la gran transformación de una economía no-vinculada (115)**

**1.4.4. La emergencia de la subjetividad colectiva resistente, el movimiento de los Derechos Civiles y la Nueva Izquierda estadounidense (121)**

**1.5. Pensamiento social, prácticas del espacio y cultura visual. Una genea-**

logía (feminista) del *lugar específico* estadounidense de acuerdo a Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss y Miwon Kwon (133)

1.5.1. Producción social del espacio y práctica cotidiana resistente según Henri Lefebvre y Michel de Certeau (133)

1.5.2. Lucy R. Lippard y el concepto crítico del lugar feminista (136)

1.5.3. Expandir el campo, expandir la escultura. Rosalind E. Krauss y los discursos del lugar postmoderno (141)

1.5.4. Miwon Kwon y los lugares de la identidad ciudadana (146)

1.6. Discursos paralelos, ideas transitivas y corrientes transversales. *Zeitgeist* y novedad crítica en la década de los 80 y los 90 en los Estados Unidos. De cómo las categorías de la teoría cultural influyeron en la producción visual contemporánea de la ciudad de Nueva York de acuerdo a las parejas Jacques Derrida / Judith Butler, Edward W. Said / Gayatri Spivak y Richard Sennett / Saskia Sassen (151)

1.6.1. Derrida contra Derrida: deconstruir la *deconstrucción* (156)

1.6.2. *Performatividad* cultural del género y la sexualidad según Judith Butler (161)

1.6.3. El *postcolonialismo* y las relaciones del poder, la política y la cultura. El legado intelectual de Edward W. Said (165)

1.6.4. Gayatri Spivak y el silencio de la *subalterna* (170)

1.6.5. Estrategias colectivas de *participación* frente a la cultura del nuevo capitalismo. Las advertencias ético-políticas de Richard Sennett (174)

1.6.6. Narratividad crítica en la era de la globalización según el cuestionamiento radical de Saskia Sassen (179)

1.7. Conclusiones e ideas-fuerza de la primera parte (186)

1.8. Conclusions and key ideas of the first part (English version) (188)



**2ª PARTE. Proyectos expositivos en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX y sus influencias en el entendimiento actual de los espacios, los lugares, las localizaciones y las comunidades ciudadanas. De la *estética de la participación* y sus relaciones con mis prácticas artísticas en el contexto (190)**

## **2. Introducción (191)**

### **2.1. Proyectos expositivos en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX y la *especificidad* de sus lugares (193)**

2.1.1. General Idea. *AIDS Project*, 1987 (194)

2.1.2. Guerrilla Girls. *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Metropolitan Museum?* 1989 (201)

2.1.3. Gran Fury. *Kissing Doesn't Kill*, 1989 (210)

2.1.4. Group Material. *AIDS Timeline*, 1990 (216)

2.1.5. *Culture in Action*, 1993 (223)

### **2.2. Influencias de los proyectos estadounidenses de *arte público* de la década de los 90 en el *arte participativo* actual (237)**

2.2.1. Center for Urban Pedagogy. *Public Access Design*, 1997-2017 (240)

2.2.2. Artway of Thinking. *Relationships: Vivir el litoral*, 2003 (250)

2.2.3. Superflex. *Superkilen*, 2015 (259)

2.2.4. Office for Political Innovation. *Cosmo*, 2015 (270)

2.2.5. Zentrum für Politische Schönheit. *Die Toten Kommen*, 2016 (280)

### **2.3. *Estética de la participación* y narración global. Proyectos de *arte participativo* y el *futuro como hecho cultural* (290)**

### **2.4. *Estética de las causas perdidas*, *narratividad resistente* y *arte del activismo* (311)**

### **2.5. En torno a la investigación creativa, *tridimensional* y visual concebida en relación con mis prácticas en el contexto (322)**

### **2.6. Hacia una nueva calidad de la *participación*. *Fuga de amor*, 2018. Un proyecto participativo de Jesús Palomino como caso de estudio (326)**

### **2.7. *Nomadismo*, *performatividad* y crítica democrática (339)**

### **2.8. Conclusiones e ideas-fuerza de la segunda parte (352)**

### **2.9. Conclusions and key ideas of the second part (English version) (354)**

**3ª PARTE. Lugares, espacios, localizaciones y comunidades ciudadanas transformados por la experiencia específica de la práctica artística. De cómo mi entendimiento de la *especificidad* del lugar se tornó *relacional*, dialógico y participativo. Parte práctica: presentación de mis proyectos realizados entre los años 1992 y 2019 (356)**

**3. Introducción (357)**

**3.1. Análisis razonado de los proyectos de Jesús Palomino (1992-2019) (359)**

**3. 2. Practicar el espacio en las ruinas urbanas (1992-1996) *Gran dibujo de grasa*, 1992 (362)**

**3. 3. Marcar el lugar / Andar en la ciudad (1992-1996) *Gran cortina de papel azul*, 1995 (375)**

**3. 4. Crear espacios sin necesidad de construirlos (1994-1997) *Yellow Stage*, 1994 (384)**

**3. 5. Espacializar narraciones: la inesperada política de las manos (1998-2003) *Casa del Poble Nou*, 1998 (390)**

**3. 6. Espacios dialógicos: construcciones para la voz de los sin voz (2002-2007) *Bessengue City Project*, 2002 (410)**

**3. 7. Máquinas de deseo, *bricolaje* y diálogo contextual (2004-2006) *Poison Collector & Healing Water Machine*, 2004 (434)**

**3. 8. Emergencia de la subjetividad resistente. (2007- 2018) *Green Space Closed*, 2007 (457)**

**3. 9. Textualidad y espacios de *participación* (2007-2019) *Peace Market / Peace Square*, 2011 (486)**

**3. 10. Localizaciones a la búsqueda de un nuevo contrato social y ecológico. (2009- 2015). *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015 (511)**

**3. 11. Sobre cultura femenina (2013-2017) *Meeting Berit Ås*, 2015 (533)**

**3. 12. Conclusiones e ideas-fuerza de la tercera parte (541)**

**3. 13. Conclusions and key ideas of the third part (English version) (543)**

**3. 14. Bibliografía (545)**

#### **4ª PARTE. Anexos de la tesis (553)**

##### **4.1. Documentación relacionada con mi práctica artística y profesional (554)**

**4.1.1. Textos (selección en orden cronológico.) (554)**

**4.1.2. Conversaciones (selección en orden cronológico.) (659)**

##### **4.2. Curriculum de actividades profesionales vinculados a la tesis doctoral (762)**

**4.2.1. Biografía (762)**

**4.2.2. Experiencia profesional pedagógica (764)**

**4.2.3. Conferencias y presentaciones públicas (765)**

**4.2.4. Programas como artista investigador invitado (768)**

**4.2.5. Proyectos expositivos (individuales y colectivos) (769)**

**4.2.6. Becas, ayudas y premios (selección) (775)**

**4.2.7. Lista de publicaciones (selección) (778)**

**4.2.8. Obras en colecciones (selección) (786)**

##### **4.3. Resume of the thesis (English version) (787)**

**4.3.1. Introduction (788)**

**4.3.2. Places, discourses, and material conditions of citizen *participation*.  
The collective art of *speaking truth to power* according to the North American experience of *site specificity* (790)**

**4.3.3. Aesthetics of lost causes, resistant narrativity, and *art of activism*.  
*Participatory aesthetics* and the *future as a cultural fact* (799)**

**4.3.4. Aesthetics manoeuvres of participation and the *Politics of Hope*.  
Jesús Palomino's projects (1992-2019) (810)**

**4.3.5. Attached documentation (Texts, conversations, biography, and curriculum of Jesús Palomino.) (817)**



## SINOPSIS

Esta investigación analizará las prácticas artísticas desarrolladas en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX que consideraron *el arte como fuerza social de participación y transformación*. Unas prácticas que enfrentaron situaciones sociales de gran urgencia ayudando a la democracia norteamericana a transformar sus concepciones con respecto a temas como el género, la opción sexual, la visibilidad de los marginados, la *participación*, el dialogo y el contrato social, el activismo cultural, etc. Aquellos proyectos de final del siglo XX siguen ejerciendo una influencia estética que persiste en la actualidad a través de diversas expresiones formales definidas por la teoría del arte contemporáneo actual bajo las etiquetas de *arte participativo* (*participatory art*) y *arte del activismo* (*art of activism*).

Con la intención de presentar un análisis razonado de todas estas circunstancias, esta tesis presentará cinco directrices generales de argumentación:

1. El carácter eminentemente político-moral de los activismos de la década de los 90 del siglo XX y su influencia en el presente.
2. De cómo el concepto de la *tridimensionalidad* y de *especificidad del lugar* fue ampliándose paulatinamente a partir de las prácticas de los artistas para llegar a incluir entre sus intereses la realidad de su contexto social, humano, histórico, institucional, etc.
3. De cómo las ideas y los discursos tienen consecuencias.
4. En torno a cómo el arte opera para convertirse en una *fuerza social de participación y transformación*.
5. Sobre la *nueva calidad estética ciudadana* que los proyectos de *arte participativo* pondrán en marcha.

## INTRODUCCIÓN

La ambición académica de esta tesis es analizar las prácticas artísticas desarrolladas en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX que consideraron el arte *como fuerza social de participación y transformación*. Intentará a su vez explicar la evolución del concepto de la *especificidad del lugar (site specificity)*<sup>1</sup> ilustrando dicho proceso a partir de los muchos y variados ejemplos aportados por los artistas en su utilización de los espacios, los lugares, las localizaciones, etc. Esta evolución paulatina acabó incorporando finalmente a los diversos públicos y las comunidades ciudadanas implicadas en dichos proyectos a partir de novedosas estrategias sociales de *participación*. Para ilustrar este proceso analizaré comparativamente la historia social y visual de cinco proyectos expositivos específicos realizados en los Estados Unidos.

Los proyectos expositivos seleccionados servirán para ilustrar y explicar cómo las prácticas de arte se posicionaron en primera línea de las prácticas sociales más generadoras de novedad democrática. Los casos de estudio escogidos describen las circunstancias sociales y humanas que dieron lugar a estas expresiones mostrando las novedades de todo orden (estéticas, de discurso, participación, producción, y visualidad) que aportaron. Los cinco colectivos son General Idea, Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material y Culture in Action. Los proyectos concretos que se analizarán en orden cronológico en la segunda parte serán:

### 1. *AIDS Project* (Proyecto SIDA) realizado en el año 1987 por el colectivo

---

<sup>1</sup> El concepto de *especificidad del lugar* fue articulado a partir de las propuestas más novedosas de los artistas minimal, de *land art* y de los proyectos *in situ*, y definido teóricamente por los ensayos de la crítica de arte norteamericana Lucy R. Lippard *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain* (Arte en el exterior, dentro y fuera del espacio público) y por Catherine Howett en *New Directions in Environmental Art* (Nuevas direcciones en el arte del entorno) ambos publicados en el año 1977. Sencillamente explicado el *arte específico del lugar* propuso sus proyectos teniendo en cuenta las condiciones concretas de un espacio, una localización, un paisaje o una comunidad particular. El artista se embarcaba en explorar las relaciones de un entorno físico concreto: una galería, un museo, un paisaje, o cualquier otro espacio dentro de una arquitectura o fuera de ella. De esa exploración atenta surgía la propuesta cuya realidad formal, conceptual e imaginativa era resultado de la reacción del artista a las condiciones (de luz, dimensión, forma, espacialidad, etc.) del lugar. Posteriormente, estas propuestas acabarán incluyendo entre sus intereses ingredientes de tipo antropológico, cultural, histórico, institucional, contenidos discursivos de género, étnico, clase, etc.

General Idea denunciando la estigmatización sufrida por los enfermos infectados y/o portadores del virus VIH/SIDA.

2. La efectiva denuncia pública de las patriarcales conductas en las instituciones públicas culturales en la ciudad de Nueva York llevada a cabo por Guerrilla Grils en 1989 con su proyecto *Do Women Have To Be Naked To Get in The Met. Museum?* (¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo?).

3. *Kissing Doesn't Kill* (Besar no mata) una campaña de comunicación, información y sensibilización entorno al VIH/SIDA ideada por el colectivo Gran Fury para la ciudad de Nueva York en el año 1987.

4. *AIDS Timeline* (Línea de tiempo del SIDA) un proyecto documental presentado en la Universidad de Berkeley en California por el colectivo Group Material en el año 1990 buscando visibilizar e informar en torno a las terribles consecuencias sociales que la aparición del virus VIH provocó en la sociedad americana.

5. *Culture in Action* (Cultura en acción) un proyecto comisariado por Mary Jane Jacob en 1993 para el Programa de arte público de la ciudad de Chicago que orientó sus energías en la producción de novedosos proyectos alentando la *participación* ciudadana en los barrios periféricos de dicha ciudad estadounidense.

Algunos de estos proyectos propuestos fueron, efectivamente, realizados en las postrimerías de la década de los 80 (*AIDS Project* en el año 1987, *Kissing Doesn't Kill* de Gran Fury en el 1989, y las primeras ediciones de carteles de Guerrilla Girls realizadas en los años 1985-1986). Cronológicamente sería inexacto vincularlos con los años 90. Aún con todo, conceptualmente los englobo dentro de la 90 por tres razones:

1. Los colectivos activistas citados llevaron a cabo su actividad a lo largo de los años 90 y fue en esa década cuando sus proyectos adquirieron mayor visibilidad, efectividad social e influencia conceptual.

2. Estos proyectos definieron un tipo de actuación cuyas prácticas y concepciones totalmente singulares se distinguían notablemente de lo ante-

mente conocido en el ámbito del *arte público* estadounidense. La urgencia moral, social y democrática fueron sus ingredientes estético-activistas más diferenciadores.

3. A partir de la emergencia en el año 1993 del proyecto Culture in Action, los ingredientes estéticos de la *participación*, la colaboración y las comunidades ciudadanas adquirieron mayor peso como realidades a conceptualizar por parte de la teoría del arte contemporáneo. Este giro marcará una nueva etapa en el entendimiento de las prácticas de *arte público* y la *especificidad del lugar*.

Posiblemente sea esta última razón la que determine con mayor claridad una novedad definitiva que me hace definir los casos de los colectivos General Idea, Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material y Culture in Action como pertenecientes a los 90: todos ellos representaban la novedad generada por la emergencia de la acción ciudadana y activista convirtiéndose en las experiencias tempranas de lo que actualmente la teoría del arte contemporáneo ha llegado a definir con la etiqueta de *arte participativo* (*participatory art*). Esta investigación propondrá una genealogía histórica y visual con la que comprender razonadamente la evolución de las prácticas de *arte público* estadounidense a finales de los años 80 y principio de los 90 cuyas energías y ambiciones se orientaron hacia el activismo democrático, buscando establecer comparativamente las influencias estéticas y conceptuales de aquellas prácticas en el presente. Este análisis será llevado a cabo a partir de las propuestas de los colectivos *Center for Urban Pedagogy* (Centro de pedagogía urbana), *Artway of Thinking* (La manera artística de pensar), *Superflex*, *Zentrum für Politische Schönheit* (Centro para la belleza política) y *Office for Political Innovation* (Oficina para la innovación política). Los casos de estudio seleccionados serán (por orden cronológico):

1. La propuesta de diseño gráfico participativo *Public Access Design* (Diseño de acceso público) que el Center for Urban Pedagogy de Nueva York ha llevado a cabo desde el año de su fundación en 1997 hasta el presente.

2. El proyecto *Relaciones. Vivir el litoral*, 2003 de Artway of Thinking realizado para la exposición Ciudad Múltiple presentada en Ciudad de Panamá.



3. El proyecto de diseño urbanístico *Superkilen* realizado por el colectivo danés Superflex en la ciudad de Copenhague en el 2011.

4. La impresionante propuesta *Die Toten Kommen* (Los muertos vienen) realizada en el año 2015 por el colectivo Zentrum für Politische Schönheit, ZPS.

5. El proyecto *Cosmo* presentado en el año 2015 por Office for Political Innovation en el PS1 de Nueva York.

Finalmente, este trabajo doctoral propondrá en su tercera parte un análisis rezo- nado de mis proyectos artísticos aportando el material documental necesario para su comprensión a partir de una selección bibliográfica de textos provenientes de la crítica y la teoría del arte, las ciencias sociales, la teoría cultural, la crítica de la globalización y la cultura visual contemporánea. Esta investigación aportará los ingredientes esen- ciales para una comprensión amplia de este interesante caso de estudio (los proyectos expositivos de los colectivos artísticos estadounidenses de final del siglo XX) poniendo de manifiesto su genuino impulso ciudadano, su vibrante producción estético-visual y su espíritu orientado hacia la *participación*, atravesado por la urgencia moral y convencido del poder transformador del arte.

La cuarta parte de esta investigación presentará en un amplio anexo una selección pormenorizada de textos críticos, conversaciones y actividades vinculadas al desempe- ño profesional de mi actividad artística y visual desde el año 1992 hasta el presente.

## FUNDAMENTOS DE LA TESIS

### I. Hipótesis

Esta investigación tratará de analizar los casos de los proyectos expositivos citados con la idea de determinar cómo estructuraron social, humana y materialmente sus operaciones de *participación* y de transformación. Este análisis se llevará a cabo a partir de un detallado recorrido historiográfico de la prácticas de arte contemporáneo en los Estados Unidos partiendo de la valiosa aportación de Donal Judd en su canónico texto del año 1962 *Specific Objects* (Objetos específicos) e ilustrando este análisis a partir de los trabajos de Joseph Albers, el ya citado Donald Judd, Mel Bochner, Daniel Buren, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Mierle Laderman-Ukeles, Adrian Piper, Félix González-Torres y Rirkrit Tiravanija, entre muchos otros artistas que hicieron posible la emergencia de lo que la teoría de la estética contemporánea bautizó como la *especificidad del lugar* (*site specificity*). Esta tesis determinará cómo los proyectos específicos vinculados a espacios, lugares y localizaciones físicas acabarán evolucionando para incluir también en sus intereses a las comunidades ciudadanas y sus circunstancias históricas como material creativo para sus propuestas. Esta investigación describirá cómo la *especificidad del lugar* generó sus propias condiciones históricas de evolución al incluir entre sus prácticas los *proyectos de compromiso social* (*Socially Engaged Projects*) y las *políticas del espectador* (*Politics of the Spectatorship*) permitiendo el auge de una *performatividad* colectiva de carácter genuinamente democrático orientada hacia la *participación* y la transformación social.

Si el objetivo de esta investigación es analizar históricamente el poder transformador de las prácticas de *arte público* recientes, lo esencial será determinar asertivamente las preguntas importantes a responder: ¿de qué *transformación* estamos hablando? ¿Cómo opera esa *transformación* con su particular giro epistemológico? <sup>2</sup> ¿Cuáles fueron las ideas, conceptos, categorías del pensamiento y la crítica cultural que ayudaron

---

<sup>2</sup> Epísteme, (del griego *ἐπιστήμη*) término filosófico referido al conocimiento, la ciencia o el entendimiento, derivado del verbo *ἐπίσταμαι* (*epístamai*) que significa conocer, entender o reconocer algo. La palabra epistemología se referiría a la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento y cuyos esfuerzos estarían encaminados a entender: ¿cómo conocemos? ¿Cuáles son los métodos de conocimiento adecuados? ¿Cómo verificamos la verdad o falsedad de un saber? Etc.

a articular esta reacción política y ciudadana? ¿De qué manera se produjo la emergencia de la voluntad ciudadana de *participación*? ¿Bajo qué condiciones históricas se produjo? ¿Cuáles fueron los signos, las intervenciones y los logros de estos movimientos de reivindicación y emancipación? ¿De qué manera resistieron o se enfrentaron a la dominación institucional y política de su momento? Etc.

Necesitamos esperanza en nuestro actual horizonte político global. Sobre esta premisa se estructurará esta investigación en torno a las singulares prácticas artísticas que emergieron en los Estados Unidos de final del siglo XX, en las que parece sobrevalorar la concepción de Zygmunt Baumann que consideró *la sociedad como fábrica de moralidad política*.<sup>3</sup> Todas estas manifestaciones artísticas descansaban sobre un base moral que buscó nuevas expresiones democráticas para la transformación social efectiva. Sobre esta idea profundizaré en mi investigación a partir de las singulares aportaciones críticas de los pensadores Jacques Derrida, Judith Butler, Edward W. Said, Gayatri Spivak, Richard Sennett, Saskia Sassen, y Arjun Appadurai, entre otros. Esta investigación doctoral analizará a su vez las propuestas de los críticos y comisarios de arte Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss y Miwon Kwon cuyas aportaciones prepararon el camino para la aparición de estos colectivos artísticos estadounidenses de final del siglo XX. La influencia de aquellos críticos y comisarios de arte se verá iluminada posteriormente por las lecturas y las ideas acuñadas en torno a la exitosa etiqueta de *arte participativo* (*Participatory Art*) de acuerdo a las aportaciones críticas de Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Charles Esche, Jacques Rancière y Boris Groys entre otros.

## II. Objetivos generales

Analizar histórica, política y visualmente los proyectos expositivos de los colectivos estadounidenses General Idea, Gran Fury, Guerrilla Girls, Group Material y Culture in Action que trabajaron en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX.

Sintetizar desde el punto de vista de la teoría estética contemporánea las estrategias artísticas, visuales, de producción y comunicación novedosas que los mencionados

---

**3 BAUMAN**, Zygmunt, 2010. *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur. Madrid. (p. 201)

colectivos inventaron, diseñaron y pusieron en práctica de manera exitosa.

Investigar las circunstancias históricas que propiciaron la irrupción de un movimiento artístico y democrático tan efectivo para la transformación social de la conciencia ciudadana de su época presentando el corpus de ideas y conceptos que motivaron dicha emergencia moral en la sociedad estadounidense.

Entender de qué manera, por qué, cómo, y con qué estrategias, la práctica de las artes visuales estructuró políticas para la visibilización de grupos, todavía en aquel tiempo marginales como: los gays y las lesbianas, los transexuales, las comunidades hispanas y afroamericanas de las periferias urbanas de los Estados Unidos, los diversos colectivos feministas, los enfermos y los portadores del virus del SIDA/VIH, etc.

Definir la nueva calidad estética articulada por los proyectos de *arte público* de los colectivos activistas norteamericanos de los 90. Esta nueva calidad estética trajo conceptos fundamentales para las prácticas de arte contemporáneo como relacionalidad, comunidad ciudadana, *participación*, *políticas del espectador*, contexto, etc.

Exponer los diversos discursos que las disciplinas de la lingüística, la filosofía, las ciencias sociales, la teoría cultural, las humanidades, etc. aportaron para articular un impulso democrático, crítico y moral transformador en el ámbito de las prácticas de arte contemporáneo.

Comparar la producción específica de estos colectivos norteamericanos con los colectivos artísticos actuales que operan desde un mismo tipo de práctica artística de orientación social transformadora.

Establecer de manera comparada las conexiones entre mis propuestas participativas, relacionales y de orientación social (como por ejemplo, *Fasting Proposal*, 2006; *DUDH Poster Edition*, 2008; *Master Suppression Techniques Poster Edition*, 2014, o *Fuga de amor*, 2018, entre otros) con las prácticas de aquellos colectivos estadounidenses. Este análisis se llevará a cabo por medio de imágenes y textos explicativos de carácter diverso (críticos, periodísticos, testimoniales, textos procedentes de conversaciones, entrevistas, etc.) que comuniquen las motivaciones, las circunstancias y las

razones bajo las cuales mis proyectos han sido llevados a cabo.

Valorar las ideas, las influencias y la pervivencia social y artística de aquellos proyectos expositivos en el presente buscando responder: ¿fue la *performatividad* desalojada totalmente del campo de las prácticas de arte contemporáneo? ¿Existen insospechadas nuevas formas de *performatividad* en el arte contemporáneo actual? En un panorama globalizado en el que la imaginación y el imaginario social según las reflexiones del antropólogo Arjun Appadurai parecen aportar un nuevo papel político generador de cultura y esperanza: ¿cómo opera la capacidad transformadora de las prácticas de arte contemporáneo y en concreto las prácticas de la *estética de la participación*?

Incentivar la comprensión de las prácticas de *arte participativo* consideradas en la actualidad por la teoría estética contemporánea como una más de las expresiones posibles de los artistas en la escena global y que, *de facto*, llenan las programaciones de los museos, sorprenden a los espectadores en las bienales más prestigiosas (también en algunas menos conocidas) y los comisarios más innovadores programan en sus exposiciones para galerías, fundaciones, eventos culturales, festivales, etc.

## **Ila. Objetivos específicos de la investigación teórica**

Presentar los proyectos expositivos más significativos de los colectivos estadounidenses General Idea, Gran Fury, Guerrilla Girls, Group Material y Culture in Action de manera esclarecedora para cualquier interesado, ya sea éste estudiante de arte, artista en activo o sencillamente un lector curioso.

Dar a conocer los proyectos de los colectivos que trabajan en el presente herederos de aquellas prácticas de la escena estadounidense de los años 90.

Comunicar la existencia histórica de aquellos colectivos y artistas norteamericanos de la década de los 90 con la sencilla idea de homenajearles por sus logros estéticos, su inspirador sentido de lo humano y su valentía democrática.

Explicar de manera clara a través del texto, las imágenes ilustrativas aportadas, las relaciones de ideas y las historias humanas vinculadas a estos colectivos, el concep-

to de *performatividad* de John L. Austin, su teoría del *acto de habla* (*Speech Act Theory*) y las posteriores evoluciones de dicho concepto a partir de la *retro-performatividad*.

Diseminar las etiquetas críticas pertenecientes al campo de la teoría estética contemporánea vinculadas con los proyectos de arte socialmente comprometido y de *arte participativo* atendiendo a la clasificación efectuada por la *estética relacional* conforme a Nicolas Bourriaud, las *políticas del espectador* (*Politics of Spectatorship*) según Claire Bishop y de todas aquellas otras prácticas derivadas o relacionadas con una idea ampliada del *arte público*, el *arte del contexto* y el *arte del activismo* (*Activism art*) según el historiador Boris Groys y el comisario-editor Charles Esche.

Ofrecer de manera accesible a los lectores de esta tesis ciertas categorías de la teoría estética contemporánea y la teoría cultural vinculadas a mis proyectos y a mi ámbito de ideas como el *nomadismo*, la *performatividad*, la crítica democrática, la *de-construcción* de acuerdo a Jacques Derrida, el *poscolonialismo* según Edward W. Said y Gayatri Spivak, la *cultura femenina* según Berit Ås y Gerda Lerner, la *performatividad de género* de Judith Butler, la *democracia radical* de Arjun Appadurai, las políticas estéticas de Jacques Rancière, etc.

## **IIb. Objetivos específicos de mi investigación artística y sus resultados prácticos**

Ilustrar a partir de mis proyectos ciertas categorías recientes acuñadas por la teoría de la estética contemporánea surgidas de las prácticas artísticas vinculadas a la *especificidad del lugar*, la *participación*, la *performatividad*, el *nomadismo*, etc.

Sensibilizar con respecto a los proyectos de *arte contextual*, de *arte participativo* y de *arte socialmente comprometido* (*Socially Engaged Projects*), narrando razonadamente los nuevos modos de producción, comunicación y exhibición que estos proyectos requieren.

Educar en torno a la nueva calidad estética de estas propuestas (que no siendo mero activismo ni mero trabajo en lo artístico aspiran a la superación de ambas realidades) de manera tal que puedan ser asumidas como una más de las posibilidades de las prácticas de arte en igualdad de consideración con cualquier otra tipo de práctica.

Valorar la importancia estética, discursiva y ciudadana de los proyectos del *arte socialmente comprometido* y su entendimiento de una nueva calidad estética ciudadana.

Presentar una selección razonada de textos críticos, referencias e imágenes de proyectos artísticos específicos de final del siglo XX en los Estados Unidos, de colectivos artísticos actuales herederos de aquellos movimientos sociales y míos propios (como por ejemplo, *Peace Zone Action*, 2010; *Atlas de objetos abandonados*, 2013; o *Reading\_Stage of Siege*, 2016, entre otros) con la idea de ofrecer un panorama de interés visual y alcance discursivo amplio. Esta selección personal de proyectos está vinculada a mis propios intereses estéticos e intelectuales.

Dar forma académica a la narración crítica de mis proyectos específicos vinculados a los lugares, los espacios, las localizaciones y las comunidades ciudadanas realizados entre los años 1992 y 2019.

### **III. Metodología**

La realidad investigadora de esta tesis ha sido llevada a cabo a partir de la recopilación de documentos (textos de las exposiciones, imágenes de las obras y los proyectos, films, entrevistas, etc.) vinculados a los colectivos artísticos estudiados con la idea final de aportar una síntesis analítica e historiográfica de los casos de estudio, sus huellas y sus influencias posteriores hasta el presente. Afortunadamente existe una amplia y abundante información documental (escrita, visual, fílmica, de audio, etc. en muchos casos provenientes de fuentes anglosajonas) a las que presté atención para la realización positiva de esta investigación.

La selección documental y bibliográfica utilizada para esta investigación fue fruto de las consultas en las bibliotecas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC de Sevilla; la Facultad de BBAA de Sevilla; la Facultad de BBAA de Cuenca; la biblioteca de Arteleku, San Sebastián-Donosti; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MN-CARS de Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, el IVAM de Valencia, etc. Parte de la información que ayudó al desarrollo de esta investigación procede de una selección de libros y catálogos obtenidos en el pasado fruto de mis consultas en las bibliotecas de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten y el Stedelijk

Musuem de Amsterdam, Holanda; la Fundación Chinati de Marfa, Texas, en los Estados Unidos; el Museo de Arte Moderno, MOMA, y el Guggenheim de Nueva York; y la Internationales Künstler Haus Villa Concordia de Bamberg, en Alemania, la École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, de París, entre otras. Obviamente la selección de información útil para esta tesis se vio ampliada con nuevas fuentes documentales académicas (manuales de historia, catálogos de arte, libros de filosofía, ensayos, etc.) y conocimientos provenientes de otros tipos de publicaciones (artículos en revistas, reseñas periodísticas, críticas de arte publicadas en diferentes medios, enlaces a Internet, páginas web, etc.) con la idea de aportar una visión amplia, razonada y rigurosa sobre el tema objeto de estudio.

#### **IV. Plan de trabajo**

La investigación ha sido presentada en cuatro capítulos principales y un preámbulo introductorio -- con índice, sinopsis, metodología, objetivos, agradecimientos, etc -- que intentarán contemplar el recorrido siguiente:

##### **1ª Parte.**

La primera parte presentará un carácter eminentemente ensayístico, entendiendo la experiencia del ensayo como una búsqueda investigadora textual y visual útil para la estructuración de las preguntas adecuadas en relación a los temáticas y los casos de estudio planteados. Esta propuesta de ensayo girará entorno a las ideas, las circunstancias históricas y las condiciones materiales de producción que hicieron posible que estos colectivos con sus particulares maneras de abordar las prácticas de arte contemporáneo provocaran la emergencia de una subjetividad colectiva resistente. Unos movimientos ciudadanos que *diciendo la verdad al poder* por medio de una refinada y novedosa elaboración de lenguaje (visual, textual, performativo, etc.) transformaron la conciencia social con respecto a realidades como el SIDA, el patriarcado, la marginación social, el diálogo intercultural, la función del arte, etc.

Esta primera parte intentará presentar la influencia de todas aquellas ideas (a saber: *la performatividad de género*, la visibilidad y el orgullo gay, los Derechos Civiles y culturales , etc.), etiquetas de la crítica cultural (el *postcolonialismo*, el feminismo, la



*deconstrucción*, la teoría *queer*, etc.) y acciones ciudadanas (la lucha contra la homofobia y el estigma del SIDA, la crítica a la negatividad patriarcal, la sensibilización hacia el diálogo multicultural, etc.) que estructuraron el espíritu de aquellas efectivas acciones sociales de transformación.

## 2ª Parte

La segunda parte estará centrada en el análisis de una selección de cinco proyectos de colectivos norteamericanos (ya señalados en la introducción de este plan de investigación) cuya realidad artística de intervención y transformación social intentaré comunicar a partir de sus proyectos más significativos y logrados. A la presentación anterior se le sumará una selección de proyectos de *arte participativo* y de compromiso social llevados a cabo en la actualidad por colectivos de diversas nacionalidades. Será de especial interés para este capítulo, por un lado:

1. Esclarecer las similitudes, evoluciones y diferencias entre las propuestas pasadas y las actuales, así como contrastar el alcance político, mediático, social, y sobre todo, estético de las nuevas performatividades presentes.

2. Explicar las conexiones de los proyectos activistas y participativos con mis propios proyectos e intereses.

Será intención de esta parte analizar mi interés personal por los proyectos específicos de *arte público* y de orientación social bajo las categorías del *nomadismo*, la *performatividad* y la crítica democrática analizando las conexiones entre estas tres categorías y su potencialidad para generar nuevas visualidades, prácticas y conocimientos.

## 3ª Parte

Esta tercera parte presentará una selección de mis proyectos específicos realizados entre los años 1992 y el 2019 explicando de manera pormenorizada las motivaciones que me llevaron a realizar esos proyectos en los lugares, los espacios, las localizaciones concretas en colaboración con comunidades ciudadanas particulares. En la redacción de este capítulo hago constar los autores, conceptos y tópicos relacionados que ayu-

daron a la articulación estética de dichas propuestas. Entre esas categorías y tópicos podemos encontrar: el viaje crítico, la idea del compromiso social (*agency*), la teoría del *acto de habla*, los derechos humanos y culturales, la experiencia de *democracia radical* entendida desde las prácticas de arte contemporáneo, etc.

Este análisis cronológico se verá sustentado por textos elaborados por algunos críticos de arte que con sus ensayos, reseñas y comentarios (publicados en diversas publicaciones, ensayos, revistas, webs y catálogos) intentaron acercar mis proyectos a una comprensión ampliada. Los diferentes epígrafes se han articulado no sólo en orden de producción cronológica sino que he intentado también definir la idea directriz que articulaba cada bloque de obras. El esfuerzo final espero que sirva para arrojar luz y rigor analítico al impulso que mueve a mis intenciones plásticas explicando las conexiones que mis proyectos comparten con los proyectos de arte público, no sólo de los años 90 en los Estados Unidos, sino con el *arte participativo* actual y sus expresiones recientes más urgentes. Finalmente, aportaré la bibliografía utilizada para la elaboración de esta investigación doctoral.

#### **4ª Parte**

La cuarta sección estará destinada a presentar un anexo con importante documentación adicional a partir de una selección de textos críticos y conversaciones derivadas del desempeño de mi actividad artística profesional desde el año 1992. A la anterior documentación textual le acompañará un detallado curriculum vitae en el que constan las exposiciones (individuales y colectivas), publicaciones, premios, becas, residencias de investigación, obras en colecciones, etc. También presentaré el resumen de la tesis en su versión inglesa con un repaso detallado de las ideas más importantes aportadas.

Indicar que la orientación de este trabajo de investigación y su propia estructura de contenidos se llevó a cabo en colaboración cercana con el Dr. Luis Martínez Montiel, tutor, y el Dr. Miguel Rosado Garcés, codirector, siguiendo en todo momento sus aportaciones, observaciones y cuestionamientos. Si finalmente esta investigación llegó a ser positiva fue en parte gracias a las atentas sugerencias de su tutor y su codirector, Luis y Miguel. Estoy muy agradecido por ello.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecer es básicamente un ejercicio de memoria, o más bien, de buena memoria. Mi recorrido profesional de más de veinticinco años me llevó a entender que la colaboración es la base de muchos de los proyectos que vi realizados y que sin la ayuda de muchas otras personas posiblemente esas “aventuras artísticas” nunca habrían tenido realidad. Por ello querría comenzar este texto de agradecimiento recordando a los profesores que por fortuna tuve ocasión de encontrar durante mi periodo temprano de aprendizaje en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Posiblemente, nada de lo que posteriormente ocurrió hubiese sido igual si no hubiera tenido ocasión de dialogar con todos ellos y ellas. Desde estas páginas querría agradecer a José Luis Brea, Armando Montesinos, José Maldonado, Eva Lootz, Simeón Saiz, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Vicente Jarque, Ana Navarrete, José Sarmiento, Pere Vidal, Pedro Miralles, José Ramón Alcalá, José Sánchez y muchos otros -- que espero me disculpen si he olvidado apuntar aquí sus nombres -- por su dedicación y entusiasmo en la práctica del conocimiento.

Quisiera agradecer también a Todd Slaughter, mi tutor durante el periodo de estudios en Ohio State University en los Estados Unidos, que tanto me ayudara a encontrar mi camino en el Medio Oeste norteamericano.

Agradecer a los profesores que durante mi estancia de dos años en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam me ayudaron a entender de manera amplia y singular el significado de la práctica artística, su parte mundana y, sobre todo, su vertiente profesional. Mi agradecimiento más caluroso va dirigido a Hermann Pitz, Ansuya Blom, Luc Tuymans, Nalini Malani, Marina Abramovic, Dan Graham, Gerardo Mosquera, Denys Zacharopoulos, Arnouk Mik, Joan Jonas, Hou Hanru, Jean-Marc Bustamante, Michelangelo Pistoletto, Charles Esche, Maria Jose Burki, Philipp Pirotte, Sigurdur Gudmundsson, Richard Deacon, Janwillem Schrofer, Els van Odijk, Anne-Mie van der Kerchhoven, Michel François, Roy Villevoi, Lisa Milroy, Dennis Adams, Jaroslaw Kozlowski, Narcisse Tordoir, Judith Rijn, Bernard Frize y Richard Deacon.

También agradecer a todos aquellos artistas a los que tuve la fortuna de conocer y con los que tuve la oportunidad de contrastar ideas y opiniones en una innumerable

lista de talleres realizados en la Facultad de Cuenca, Arteleku, la Quincena de Arte de Montesquiú, la Rijksakademie, la Universidad de GuanZhou, el Centre del Carme de Valencia, etc. Mi agradecimiento admirado a Jean François Chervier, Pedro Cabrita Reis, Steve McQueen, Fabrice Hybert, Nalini Malani, Michelangelo Pistoletto, Per Kirkeby, Pere Jaume, Patricio Cabrera, Juan Hidalgo, Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Jordi Colomer, Mabel Palacín, Pedro León de la Barra, Dora García, Armando Montesinos, Mitsuo Miura y Pere Jaume, entre otros.

A lo largo de los últimos años tuve ocasión de colaborar con una larga lista de comisarios a los que sinceramente agradezco que contaran con mis ideas para sus proyectos expositivos. En muchas ocasiones, por no decir que en casi todas las ocasiones, sus visiones y sugerencias mejoraron y ampliaron el sentido de mi propuesta inicial. A los múltiples diálogos durante la colaboración (algunos de ellos sin duda intensos) les debemos los felices resultados que ahora expongo en la tercera parte. Aquellos diálogos merecieron la pena. Mi agradecido homenaje a los comisarios José Luis Brea, Feng Boyi, Olga Fernández, Gerardo Mosquera, Adrienne Samos, Genia Tchaika, Enrique Juncosa, Mathieu Beausejour, Nora Gomringer, Thomas Peutz, Jean-Bernard Koeman, Juan Antonio Alvarez Reyes, José Iglesias G<sup>a</sup>-Arenal, Charo Romero Donaire, Rubén Barroso, Jimena Blázquez Abascal, Peter Weibel, Goody Leye, Francisco del Río, Armando Montesinos, Juan Manuel Bonet, Javier González de Durana, José Luis Pérez Pont, Stephanie Benzaquen, Jesús Reina, Jesús Alcaide, Virginia Torrente, Igor Antic, Angel Luis Pérez Villén, Iria Candela, Felipe Talo, Nuria Fuster, Juan Guardiola, Manuel Oliveira, José Lebrero Stals, Rafael Doctor, Giulia Battaglia, Jean-Bernard Ouedraogo, Cristina Garcés, Rufo Criado, Emilio Navarro, Oscar Fernández, Iria Candela y Fernando Francés.

A los galeristas – los mayores profesionales de la paciencia -- que con gran fe apoyaron desde muy temprano mis “aventuras artísticas” deseando con buen criterio que algún día la aventura monetizase (económica y simbólicamente). Mi sincero agradecimiento a todos ellos por su paciencia y buen hacer. Mi homenaje personal a Helga de Alvear, Rafael Ortiz, Alejandro Sales, Xavier Fiol, Carlos Urroz, Joaquín García, Wei Ling y Ulrike Schmela.

A todos aquellos críticos que atendieron con sus análisis mis trabajos ampliando

su sentido y multiplicando mi implicación en los temas que he considerado más urgentes. Ningún discurso sensato sería posible sin ellos, de manera que he de agradecer a los profesionales de la crítica todo su esfuerzo por acercar mis trabajos a un mayor entendimiento, abrirlos al diálogo y finalmente hacerlos más comprensibles al público interesado. Sé que les impulsó su exclusivo amor por el arte y la textualidad. Mi agradecimiento a José Luis Brea, Armando Montesinos, Gerado Mosquera, Francico del Rio, María Peña Lombao, Luis Francisco Pérez, Angela Molina, Enrique Juncosa, Charles Citron, Jorge Casanova, Angela Molina, Mariano Navarro, José Yñiguez, Judth Rugg, Patricio del Real, Adrienne Samos, Steven L. Bridges, Craig Garrett, Iván de la Torre, Margarita de Aizpuru, Olga Fernández, José Iges, Juan Bosco Díaz Urmeneta, Francisco Javier San Martín, Enrique Juncosa, Javier Salinas, José Marín Medina, Pedro Espinosa, Bennett Simpson, Peter Dubé, Jeff Howe, Víctor del Río, Helena Juncosa, Fernando Castro, Francisco Rueda y Pablo Llorca.

En esta larga lista de agradecimientos no podían faltar las personas que me acompañaron y ayudaron en alguno de los momentos de mi vida artística con su amistad y su inteligencia. Un abrazo desde este texto a Robert Weiner, (Director de la Fundación Chinati), Berit Ås, Francisco Jarauta, Gayatri Spivak, Saskia Sassen, Chema Alvargonzález, Víctor Melgar, Walo Araujo, Rosa Expósito, Julia Obrero, José Luis Palomino Guerricagoitia, Charles Citron, Stefan Bonnenberger, Macarena Ruiz-Acal, Julio Palomino, Alberto Peral, Martí Ansón, Jesús Azogue, Pau Lagunas, Javier Peña el, Jorge Ribalta, Carles Guerra, Myriam Rubio, Gert Brenner, Rosa Palomino, Nico Munuera, Santiago Ydañez, Julián Vicente, Joana Cera, Luis Bisbe, Serafín Rodríguez, Manuel Rosado, Fernando Yñiguez, Rafael Rodas, Jesús Azogue, Fernando Clemente, Javier Parrilla, Miki Leal y Manel Clot.

Por último, no podría cerrar este ejercicio de gratitud sin destacar la labor del Sr. Doctor Luis Martínez Montiel, Director 1º /Tutor y del Sr. Doctor Miguel Rosado Garcés, Director 2º. La oportunidad que supuso este tiempo de diálogo investigador, dedicación e inteligencia; unido a su atención y disciplina por el detalle han hecho de nuestra colaboración un autentico aprendizaje. El resultado académico de esta investigación no sería el mismo sin los asertivos y oportunos comentarios que me han llevado finalmente a una positiva y feliz conclusión. Si hay algún tipo de logro en este trabajo, sin duda, es debido en parte a sus buenos consejos y a su constante estímulo intelectual.

**1ª PARTE: Lugares, discursos y condiciones materiales de la *participación* ciudadana. El arte colectivo de *decir la verdad al poder* de acuerdo a la experiencia estadounidense de la *especificidad* del lugar (32)**

**1. Introducción (34)**

**1.1. Estetización del activismo político / Politización de la vida cotidiana: los últimos días de David Kirby en imágenes (36)**

**1.2. Lugares de contestación, espacios de *participación* y localizaciones agonísticas: la *democracia radical* según los colectivos artísticos de los años 90 en los Estados Unidos (52)**

**1.3. Objetos específicos, nueva *tridimensionalidad* y arte en el contexto. Breve historia americana de la *especificidad del lugar*. (Desde Black Mountain College hasta Rirkrit Tiravanija.) (61)**

**1.4. Discursos, acción ciudadana y visualidad política. Antecedentes epistemológicos del activismo político de los años 60 y 70 en los Estados Unidos. (Desde Rosa Parks hasta la New American Culture.) (104)**

**1.4.1. La *vida activa* según Hannah Arendt (106)**

**1.4.2. La *performatividad* (feliz o infeliz) de John L. Austin (111)**

**1.4.3. Karl Polanyi y la gran transformación de una economía no-vinculada (115)**

**1.4.4. La emergencia de la subjetividad colectiva resistente, el movimiento de los Derechos Civiles y la Nueva Izquierda estadounidense (121)**

**1.5. Pensamiento social, prácticas del espacio y cultura visual. Una genealogía (feminista) del *lugar específico* estadounidense de acuerdo a Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss y Miwon Kwon (133)**

**1.5.1. Producción social del espacio y práctica cotidiana resistente según Henri Lefebvre y Michel de Certeau (133)**

**1.5.2. Lucy R. Lippard y el concepto crítico del lugar feminista (136)**

**1.5.3. Expandir el campo, expandir la escultura. Rosalind E. Krauss y los discursos del lugar postmoderno (141)**

**1.5.4. Miwon Kwon y los lugares de la identidad ciudadana (146)**

**1.6. Discursos paralelos, ideas transitivas y corrientes transversales. *Zeitgeist* y novedad crítica en la década de los 80 y los 90 en los Estados Uni-**

dos. De cómo las categorías de la teoría cultural influyeron en la producción visual contemporánea de la ciudad de Nueva York de acuerdo a las parejas Jacques Derrida / Judith Butler, Edward W. Said / Gayatri Spivak y Richard Sennett / Saskia Sassen (151)

1.6.1. Derrida contra Derrida: deconstruir la *deconstrucción* (156)

1.6.2. *Performatividad* cultural del género y la sexualidad según Judith Butler (161)

1.6.3. El *postcolonialismo* y las relaciones del poder, la política y la cultura. El legado intelectual de Edward W. Said (165)

1.6.4. Gayatri Spivak y el silencio de la *subalterna* (170)

1.6.5. Estrategias colectivas de *participación* frente a la cultura del nuevo capitalismo. Las advertencias ético-políticas de Richard Sennett (174)

1.6.6. Narratividad crítica en la era de la globalización según el cuestionamiento radical de Saskia Sassen (179)

1.7. Conclusiones e ideas-fuerza de la primera parte (186)

1.8. Conclusions and key ideas of the first part (English version) (188)

## 1. Introducción

Como ya apunté en la presentación general, la primera parte de esta tesis pretenderá estructurar las preguntas pertinentes en relación a los conceptos de espacio, lugar y contexto con la idea de analizar la evolución de las prácticas estéticas sensibles al lugar o *site-responsive*<sup>4</sup> presentando las circunstancias históricas, las conexiones epistemológicas y la diversidad de discursos que ayudaron a la emergencia de estos colectivos artísticos de la escena estadounidense de la década de los 90 del siglo XX cuya vía estética efectiva se orientó hacia la *participación* y la transformación.

He analizado un periodo histórico extenso prestando atención a los vínculos, las hibridaciones, las influencias y las genealogías de ideas que posibilitaron la emergencia ciudadana de aquellos movimientos sociales de los años 90 que, insisto, *diciendo la verdad al poder* transformaron la conciencia social y democrática de su tiempo. Muchos artistas a los que me referiré en esta primera parte estuvieron vinculados de una u otra manera a los numerosos movimientos reivindicativos que surgieron como reacción a la deficitaria vida democrática estadounidense de aquellos años. A través de actuaciones colectivas, estos artistas y sus anticonvencionales prácticas provocaron un giro de profundo alcance en la manera de entender las prácticas artísticas y abriendo la experiencia estética contemporánea hacia una nueva calidad y entendimiento.

Con el objetivo de entender este fenómeno social, he considerado inevitable presentar un análisis que recorra un período histórico amplio vinculando esa década -- a pesar de sus obvias diferencias -- a los movimientos sociales precedentes por los Derechos Civiles de los años 60 y 70. La razón de ir tan atrás en la narración histórica obedece

---

<sup>4</sup> Los proyectos de arte *site responsive* (que responden al lugar y su contexto) se dan cuando el artista se embarca en una investigación estético-visual del lugar como parte del proceso de creación de la obra. Esta investigación puede atender a aspectos tan variados como la especificidad geográfica, su topografía, la vida de una comunidad con su particular momento humano, histórico o de conflicto, etc. Estas propuestas pueden ser leídas y enfrentadas como abiertas invitaciones a la *participación*, la interactividad o la colaboración con el público. En los últimos años los contenidos de este tipo de proyectos se han ampliado para introducir intereses y temáticas tan variadas como el género, la clase, la inmigración o la precariedad, entre otros asuntos, demostrando poseer un espíritu altamente abierto a la *participación* y la transformación.



a una necesidad real de la investigación cuyo objetivo es entender el *zeitgeist* (el espíritu de época) que impulsó y estructuró ciertas actitudes ciudadanas de finales del siglo XX particularmente en la ciudad de Nueva York donde se dieron una serie de circunstancias singulares para la estructuración de una subjetividad resistente de profundo sentido democrático. Considero valioso para el entendimiento de mi hipótesis analizar detalladamente aquellos fenómenos bajo la luz de la categoría crítica de la acción (la *vida activa*) aportada por Hannah Arendt, la *performatividad* según John L. Austin o las prácticas novedosas de la Nueva Izquierda, el pensamiento feminista, la teoría *queer*, o las etiquetas del *postcolonialismo*, la *deconstrucción*, la teoría de la globalización, la *subalterna*, etc. Todos estos ingredientes ayudaron a estructurar en el espacio paradigmático de la ciudad de Nueva York actitudes resistentes específicas a partir de acciones ciudadanas que contestaron a la negatividad patriarcal, la homofobia o el estigma del SIDA, luchando a favor del orgullo de los homosexuales, el reparto de la riqueza, la visibilización de las periferias culturales, los subalternos/as, etc.

Finalmente, este análisis abordará la evolución de aquellas manifestaciones hasta el presente, informando mi análisis a partir de las ideas sobre *democracia real* (*Deep Democracy*) y *democracia desde abajo* (*Democracy from Below*) aportadas por el teórico de la globalización Arjun Appadurai o el análisis de la brutalidad y las expulsiones económicas según la pensadora social Saskia Sassen. Es la ambición de esta primera parte informar a partir de una comprensión amplia y crítica sobre las circunstancias históricas, sociales y estéticas que influyeron a los artistas resistentes de los años 90 para entender mejor la pervivencia de ese tipo de práctica en el presente.

Esta investigación planteará a su vez una narración analítica con la que explicar la vida social de las ideas. De cómo ciertas categorías críticas se desplazaron de un campo particular a otro para afectar inevitablemente la vida ciudadana. De cómo las ideas tuvieron consecuencias a través de las prácticas espaciales, visuales y discursivas puestas en marcha por los artistas. De cómo, finalmente, la *participación* y la transformación se convirtieron en imperativo moral para la producción social y democrática del sentido.

### 1.1. Estetización del activismo político / Politización de la vida cotidiana en la década de los años 90 en los Estados Unidos. Los últimos días de David Kirby en imágenes



Fig.1. Última imagen de David Kirby (primero a la izquierda) rodeado de sus familiares en Pater Noster AIDS Hospice en Columbus, Ohio. Fotografía de Therese Frare aparecida en la revista Life en noviembre de 1990.

Noviembre de 1990, los últimos días de la vida de David Kirby son presentados en imágenes en las páginas de la revista Life. Tan sólo nueve meses antes, una joven estudiante de periodismo llamada Therese Frare comenzó a realizar un reportaje fotográfico sobre el día a día de David Kirby en el hospital Pater Noster de Columbus, Ohio, y su lucha contra la enfermedad del SIDA. Como activista, Kirby creyó honestamente que aquel registro fotográfico ayudaría a la opinión pública a empatizar con los pacientes y portadores del virus. La única condición impuesta a Frare fue que el uso mediático de la imágenes fuese sin ánimo de lucro; la única condición exigida por David fue que las imágenes mantuvieran su carácter de denuncia y de visibilización pública sobre la monumental crisis sanitaria y humana del SIDA. Durante los varios meses que Frare frecuentó el hospital, su cámara captó el rápido empeoramiento de la salud del protagonista del reportaje. La imagen de sus últimos días rodeado de sus familiares se convirtió

en un icono mediático internacional de gran alcance consiguiendo despertar las conciencias de gran número de ciudadanos.

David Kirby se hizo activista a favor de los afectados por el virus del VIH / SIDA a principios de la década 80 en Los Angeles donde la escena gay de la costa oeste permanecía aún parcialmente subterránea, invisibilizada y en muchas ocasiones repremida por la policía y las campañas de los políticos conservadores. Kirby nacido en 1957 en un pequeño pueblo del estado de Ohio, era consciente de la homofobia del Medio Oeste hacia toda actitud o estética sexual sospechosa de desvío del modelo social admitido.<sup>5</sup> Aún con todo, y a pesar de la mayor apertura democrática de la costa Oeste de los Estados Unidos, también en California en los años setenta y ochenta, la vivencia abierta de la homosexualidad masculina o femenina seguía siendo socialmente rechazada y *de facto* ilegal. Las relaciones normalizadas y visibles entre adultos homosexuales eran denunciadas y conllevaban el riesgo de arresto bajo la acusación de delincuencia sexual. Un ejemplo de esta intolerancia abiertamente expresada desde los sectores sociales más conservadores fue la Iniciativa Briggs <sup>6</sup> (California, 1978) que buscó prohibir a los ciudadanos de comportamiento o actitud abiertamente gay el acceso laboral en los centros de educación y las escuelas públicas.

---

<sup>5</sup> En el año 1962 el estado de Illinois fue el primero en discriminalizar las prácticas homosexuales consentidas entre adultos. Fuente: *A Timeline of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in the United States*. (p. 10) Consultada el 1 de febrero de 2019 en <https://www.gsafewi.org/wp-content/uploads/US-LGBT-Timeline-UPDATED.pdf>. El texto citado hace uso de información adaptada del film *Out of the Past: 400 Years of Lesbian and Gay History in America* dirigido y producido por Eliza Starr Byard y Jeef Dupre, escrito por Michelle Ferrari. Este documental producido en el año 1997 propuso una rigurosa revisión de la historia estadounidense de la homosexualidad recuperando todos aquellos datos, personas y hechos históricos que hubiesen quedado hasta ese momento fuera de las narraciones historiográficas dominantes. Consultada el 3 de febrero de 2018 en <http://www.pbs.org/outofthepast>.

<sup>6</sup> La Proposición 6 del Estado de California, comúnmente conocida como Iniciativa Briggs, fue una propuesta de ley presentada en el Estado de California el 7 de noviembre de 1978, liderada por John Briggs, legislador estatal conservador del Condado de Orange. La iniciativa fallida habría prohibido a gays y lesbianas trabajar en las escuelas públicas de todo el estado californiano. La Iniciativa Briggs fue el primer gran fracaso de las campañas promovidas por políticos conservadores contra los colectivos homosexuales. El político y líder gay de San Francisco, Harvey Milk, jugó un papel decisivo en la lucha contra la medida consiguiendo abrumadoramente a través de campañas de contestación, manifestaciones, asambleas, comunicados y acciones públicas de protesta que la opinión pública rechazara la iniciativa.



Fig. 2. Retrato realizado por Therese Frare en la que aparece David Kirby a principio de los años 80. La fotografía está sostenida por las manos de la madre de David.

La contestación activista fue crucial para la derogación de la iniciativa. Movilizados y motivados, convocando mítines y protestas para proteger y ampliar sus derechos como ciudadanos, la homófoba Iniciativa Briggs fue desestimada. David Kirby formó parte de estas acciones de protesta participando activamente en las acciones de empoderamiento y denuncia contra el abuso político. La ciudad de Los Ángeles se convirtió en el epicentro de la enfermedad a partir de principios de los 80 cuando comenzaron a detectarse las primeras manifestaciones del virus. Las primeras informaciones clínicas describían dolencias y problemas de las vías respiratorias junto a tipos de cánceres inusuales que comenzaban a afectar a un número alarmante de miembros de la comunidad gay de la ciudad. A principio de los años 80, el número de casos registrados proliferaba no sólo en California sino en las principales ciudades del país, detectando la presencia de un virus desconocido de inicio lento en sus efectos y un largo período de incubación. Sin conocimientos clínicos sobre la nueva enfermedad ni investigación que pudiesen derivar en tratamientos paliativos o curativos efectivos, ser diagnosticado como enfermo o portador se convertía en una sentencia de muerte. Sólo se sabía de la enfermedad en base a la realidad observable de la vida clínica de los afectados que recibían diagnósticos con expectativas de vida que iban desde unos pocos meses hasta

un par de años después del inicio de los primeros síntomas. Kirby fue diagnosticado de SIDA en 1987 a la edad de 29 años.<sup>7</sup> La carencia de conocimiento sobre la enfermedad y su transmisión provocaron un estado de pánico social generalizado. A esta circunstancia se sumó el que las principales víctimas en ese primer momento fueran los varones homosexuales, los consumidores de drogas y las prostitutas. El desconocimiento y el grupo de riesgo al que afectaba el nuevo virus no hicieron sino dificultar el abordaje sanitario y político de la pandemia. Alrededor de la época en que Kirby fue diagnosticado como portador, el caso del joven estudiante de una escuela primaria llamado Ryan White saltó a la opinión pública para empeorar aún más las circunstancias de rechazo que rodeaban al asunto. White había contraído la enfermedad, al recibir una transfusión de sangre contagiada con el virus. El joven fue expulsado de la escuela y excluido de la asistencia a las clases convirtiéndose en un “ciudadano-niño de riesgo” ya que los padres y el resto de alumnos temían que Ryan pudiera transmitir o haber ya transmitido la enfermedad a sus compañeros. En medio de esta alarma general comenzaba a abrirse paso en casi todos los ámbitos sociales una acrítica estigmatización que cruelmente afectaba a todos los ciudadanos afectados. Richard Stockton recoge la desafección sádica con la que algunos medios trataba la situación, culpabilizando públicamente a todas aquellas personas que por una u otra causa hubiesen sido infectadas:

*Quizás como resultado de este estigma, la financiación de la investigación había sido vergonzosamente deficiente en las primeras etapas de la epidemia; los activistas de la época trabajaron para disipar los mitos sobre el VIH y para recolectar más fondos para la investigación, así como para luchar contra las absurdas medidas de ‘salud pública’ como expulsar a los niños de la escuela y, en al menos un caso (presentado con toda seriedad en un editorial del New York Times por William F. Buckley) tatuar una advertencia en las nalgas de los pacientes con SIDA reconocidos (...)*<sup>8</sup>

En medio de esta atmósfera de desatención y rechazo, los activistas denunciaron públicamente su situación de desamparo dando conferencias, escribiendo manifiestos, artículos y reportajes, apareciendo en televisión, organizando exposiciones de arte, manifestaciones de denuncia, etc. Estas campañas organizadas en ocasiones con medios precarios, estaban diseñadas para informar a la mayor cantidad

---

**7 STOCKTON**, Richard. 2017. *The Story Behind the Photo That Changed the World’s Perception of AIDS*. Ati. 11 de diciembre de 2017. Consultada el 1 de febrero de 2018 en <http://allthatsinteresting.com/david-kirby>.

**8** Ibid.



de público posible con el urgente objetivo de desestigmatizar la enfermedad, informar sobre las vías de transmisión y sus efectos, finalmente, para fomentar la empatía hacia las personas que la padecían.

Entre muchas de las acciones llevadas a cabo por los numerosos colectivos activistas estadounidenses, estuvo la decisión personal y soberana de David Kirby, al dar consentimiento para documentar y publicar los últimos instantes de su vida. Esta decisión (lejos de ser un mero gesto morboso – como algunos se apresuraron a criticar -- o de autopromoción interesada – como otros consideraron) sirvió para cambiar la percepción sobre la enfermedad por parte del gran público. La fotografía captó la atmósfera en la habitación del hospital en la que David era abrazado por su padre mientras expiraba. La exposición pública de la muerte no pudo ser más directa, explícita y frontal generando una reacción inmediata en la opinión pública estadounidense y extendiendo su impacto internacionalmente en razón del testimonio humano de sufrimiento que comunicaban aquellas instantáneas tomadas de manera cómplice con el dolor de Kirby y sus familiares.



Fig. 3. Imagen fotográfica realizada por Therese Frare documentando los últimos instantes de la vida de David Kirby. Imagen cedida para la campaña publicitaria de concienciación diseñada en el año 1992 por Oliviero Toscani para la firma italiana Benetton.

En 1992, los padres de David Kirby autorizaron, siguiendo la misma intención activista de su hijo fallecido, el uso de las imágenes para la campaña publicitaria diseñada por Oliviero Toscani para la compañía italiana United Colors of Benetton, que puso en circulación internacionalmente las imágenes en una versión en color cuyo efecto público fue inmediato. Algunos grupos conservadores lanzaron críticas sin evitar que *Vivir con Sida*<sup>9</sup> llegase a obtener la más alta de las eficacias comunicadoras al agitar la conciencia del público, haciendo uso de la sencilla estrategia de las vallas publicitarias. Personalmente recuerdo la escandalizada reacción mediática y ciudadana cuando las primeras imágenes llegaron a Sevilla y al resto de España. Para mí, como joven estudiante de los últimos años de Bellas Artes en la Facultad de Cuenca, no podía haber una mejor manera de abordar la gravedad y la urgencia de la crisis que el propiciado por Kirby y sus familiares accediendo a colaborar con la acción de comunicación publicitaria mundial diseñada por Toscani. La efectividad del mensaje justificaba por sí mismo su valor.

La aparición en los Estados Unidos del virus del SIDA/VIH coincidió con un periodo histórico marcado por el neoliberalismo, el ultraconservadurismo, y el *laissez faire* sanitario de la presidencia de Ronald Reagan (1981-1989). En Europa, la Primera Ministra del Reino Unido, la conservadora Margaret Thatcher con su famoso eslogan “*There is no alternative*”<sup>10</sup> -- utilizado hasta la saciedad para todas sus reformas siguiendo la

---

<sup>9</sup> El publicista italiano Oliviero Toscani en la versión impresa del periódico El País del día 17 de febrero de 1992 comentó su campaña *Vivir con SIDA* de esta manera: “*Decidí elegir imágenes de la realidad que proyectasen nuestra sensibilidad hacia el futuro. El enfermo es, en el fondo, afortunado, porque está muriendo rodeado del padre y la madre, y hay gente que muere en situaciones mucho peores. Por tanto, creo que deberíamos reflexionar. La mía es sólo una propuesta humana.*” Insistiendo claramente en lo apropiado del uso de las imágenes: “*Teníamos la autorización de la familia y el propio Kirby era partidario de darle la máxima publicidad posible al Sida. Yo la interpreté como una ‘Pietá’ moderna.*” Fueron varias las revistas que se negaron a publicar la foto, poniendo como señal de protesta una doble página en blanco. Toscani consideró este gesto de censura como un acto de dudosa moral y negación hipócrita. Consultada el 18 de febrero de 2019 en [https://elpais.com/diario/1992/02/17/ultima/698281201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/02/17/ultima/698281201_850215.html).

<sup>10</sup> *There Is No Alternative* (o TINA, según su acrónimo original inglés) significa: “No hay alternativa”. En la década de los años 80 del siglo XX, ese mensaje significó: no hay alternativa al neoliberalismo. O lo que es lo mismo, los mercados libres, el libre comercio y la globalización capitalista son la mejor y única vía para el desarrollo de las sociedades modernas. La Primera Ministra conservadora británica Margaret Thatcher acabó siendo conocida con el apodo irónico de “Tina”.

estela de su socio americano -- no hizo sino aplicar ajustes y reformas de gran calado bajo las directrices neoliberales de la Escuela de Chicago y las teorías económicas de Milton Friedman. Efectivamente, los intensos esfuerzos y las políticas de liberalismo económico exacerbado apoyadas y promulgadas por Reagan y Thatcher acabaron por obtener sus efectos a nivel pragmático y sus secuelas también a nivel ideológico. Habría que considerar que aquellas políticas acabarán dando paso al final de la Guerra fría, a las negociaciones de desarme nuclear entre ambos bloques, y a la desintegración definitiva (por colapso económico y social) de la Unión soviética tras la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989.

De esta manera, el eslogan *"There Is No Alternative"* se usó para reforzar las nuevas políticas liberales afirmando que la economía de mercado es el único sistema que funciona, la única vía posible para el mantenimiento de la vida económica moderna y que el debate en torno a discursos económicos alternativos era inútil, carente de realidad y trasnochado en razón del estrepitoso fracaso de las políticas estatales de partido único y control económico absoluto (a saber, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, y todos sus países socios, aliados y satélites.) El fracaso soviético bajo las argumentaciones neoliberales debía ser entendido en contraste al éxito exultante de las economías occidentales de libre mercado. Esta "victoria del liberalismo" económico conllevó un endurecimiento de sus ideologías, ahora incuestionadas en razón de su apabullante supremacía mundial. Una vez vencido el escollo soviético, barridas por inefectivas las ideas socialistas y pulverizada la herencia crítica marxista, las ideologías neoliberales podían ejercer sin resistencia sus planes que se implementarían globalmente en base a las nuevas formas de la economía, los nuevos métodos de financiación y la expansión digital. Comenzaba de manera efectiva el proceso mundial de la globalización. Esta expansión económica originada al comienzo de la década de los 80 provocará una negativa huella conservadora en la sociedad estadounidense mermando nuevamente los derechos democráticos de sus ciudadanos.

La crisis del SIDA traerá a las calles, las ciudades, los hospitales y las casas de cientos de miles de ciudadanos un nivel de angustia, rabia y malestar como no se recordaba en los Estados Unidos desde la década de los 60. La desatención y la pasividad serán los signos más comunes de la política sanitaria institucional durante aquellos años





Fig. 4. Presentación oficial del retrato del Presidente Ronald Reagan en la Casa Blanca. Washington, 1984.

de crisis. Estas políticas pasivas-agresivas implementadas por la administración Reagan podrían ser mejor entendidas bajo la etiqueta acuñada por el sociólogo Zygmunt Bauman de la *construcción social de la distancia moral*.<sup>11</sup> La *construcción social de la distancia moral* explica cómo a través de la leyes, las instituciones, los medios, los grupos de interés, las élites y las ideologías, un grupo social determinado puede ser invisibilizado, marginado y finalmente considerado inferior de tal manera que la desafección, la expulsión o la eliminación de dicho grupo no comporte ningún cuestionamiento, ninguna duda de tipo ético-social. Bauman en su ensayo *Holocausto y modernidad* describe detalladamente cómo se llevó a cabo este distanciamiento moral en la Alemania Nazi; cómo la estructuración legal y social llevada a cabo por el Tercer Reich para la total invisibilización de los ciudadanos indeseables (a saber, los disidentes políticos, los judíos, los gitanos, los homosexuales, los miembros de las diversas resistencias europeas, los partisanos, etc.) se justificó finalmente en base a la distancia, el desprecio y la eliminación de cualquier rastro de humanidad de las víctimas. Esta distancia moral estructurada

---

<sup>11</sup> BAUMAN, Zygmunt, 2010. *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur. (p. 224)

de manera sofisticada en base a un plan propagandístico de carácter ideológico, político y estético, de acuerdo a la opinión de Bauman, hizo posible la promulgación de la Leyes de Núremberg, la Solución Final y la *Shoah*.<sup>12</sup> Intentando contrarrestar el abismo provocado en la Historia europea por las dos guerras mundiales y sus consecuencias, en su ensayo Bauman concibió *la sociedad como fábrica de moralidad*, la sociedad como espacio para la construcción intersubjetiva del *ethos* común bajo el que dirigir las actitudes, las conductas y las energías ciudadanas.

Insertos en estas circunstancias sociales e históricas, la contestación alentada por los colectivos LGTBQQ<sup>13</sup> de apoyo a los afectados por el SIDA, convirtió sus demandas en exigencias políticas -- dirigidas especialmente a las autoridades médicas y gubernamentales -- por medio de las cuales aliviar el sufrimiento de los miles de enfermos. Esta contestación no era nueva; había tenido presencia en los Estados Unidos desde los años 60 y sus razones para la acción pública obedecían al conservadurismo y la homofobia. Ya en aquella década, muchos ciudadanos de orientación sexual gay se vieron empujados al activismo social y cultural como práctica para la preservación de sus derechos ciudadanos. Entre estos colectivos se encontraban la Coalición de los trabajadores del arte (*Art Workers Coalition*, 1969-1971), la Plataforma de artistas para el cambio cultural (*Artists Meeting for Cultural Change*, 1975-1978), la Compañía para proyectos colaborativos (*Collaborative Projects Inc.*, 1977-1986) y Documentación y distribución del arte político (*Political Art Documentation and Distribution*, 1980-1988), entre otros. Las exposiciones de guerrilla artística *The Real Estate Show* (Exposición del estado real) y *The Times Square Show* (Muestra de Times Square) ambas presentadas en la ciudad de Nueva York en el año 1980 fueron las respuestas que los artistas pertenecientes a estos colectivos pioneros dieron al clima político conservador de su época.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Shoah* (significa destrucción o catástrofe) es el término hebreo utilizado para designar el asesinato sistemático de la judería europea cometido por la Alemania nazi y sus colaboradores durante la Segunda Guerra Mundial. Fuente: **BEREMBAUN**, Michael. Encyclopedia Britannica. 20 de diciembre de 2018. *Holocaust. European History*. Consultada el 1 de febrero de 2019 en <https://www.britannica.com/event/Holocaust>.

<sup>13</sup> Acrónimo de los vocablos ingleses para designar a los colectivos conformados por la L de lesbianas, la G de gays, la T de transgénero, la B de bisexuales, la Q de queer, y finalmente la Q de género cuestionado (Questioning, en inglés original).

<sup>14</sup> **SPERETTA**, Tommaso. 2014. *Rebels Rebel. AIDS, Art and Activism in NY. 1979–1989*. MER Kunsthalle.

La emergencia en los años 90 de una cultura y un arte activista (entendido éste como una más de las expresiones del *arte público*) a través de la cual se pudiera dar forma a las aspiraciones y las reivindicaciones más urgentes de ciertos grupos marginados fue una de las realidades políticas más revitalizadoras de la vida social de la reciente historia de los Estados Unidos. Los colectivos mencionados y los que aparecerían posteriormente consideraron *la práctica artística como una fuerza social de participación y transformación*, entendiendo la cultura como un medio para el cambio al proponer nuevas imágenes y novedosos abordajes de producción artística orientada ahora hacia *otros modos de hacer*. Dentro de la escena estadounidense del arte, esta nueva crisis provocó la necesidad urgente de reorientar las energías hacia un activismo cultural de compromiso y protesta radical.<sup>15</sup> Las diversas vías del *arte público* trabajaron haciendo uso de los afectos sociales existentes (la indignación y la urgencia) en un contexto local determinado (New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, etc.) impulsados por un acontecimiento de interés general que afectaba a casi todas las comunidades ciudadanas del país. Vinculados por su negativa a hacer uso de criterios estéticos tradicionales y convencidos de la necesidad de explotar estrategias artísticas novedosas, imaginativas, libres y eficaces, hicieron uso de la publicidad, la televisión, los periódicos, todo tipo de publicaciones, el espíritu lúdico, las fiestas, la manifestaciones, etc. Aún hoy, la historia de estos colectivos sigue siendo un buen ejemplo de cómo puede organizarse una voz colectiva para contrarrestar los prejuicios y la desigualdad, luchar contra lo intolerable en sociedad y defender la dignidad frente a los ataques a los derechos democráticos.

---

<sup>15</sup> Jonathan David Katz comisario de la exposición *Art AIDS America* presentada el año 2015 en el *Tacoma Art Museum* en el Estado de Washington afirmó: “El SIDA cambió radicalmente el arte estadounidense, rehaciendo sus estrategias comunicativas, su mercado, su tono emocional y, no menos importante, sus posibilidades políticas. A pesar de ello hemos reprimido el papel de la enfermedad en la creación de la cultura estadounidense contemporánea, ya que la hemos invisibilizado en casi todos los demás aspectos de nuestras vidas. Esta exposición subraya el poder de una enfermedad que todavía está con nosotros y que nos ha cambiado “. La exposición *Art AIDS America* intentó explicar cómo aquella crisis impactó y cambió para siempre el arte norteamericano de manera tal que en el presente sería imposible entender la escena cultural estadounidense sin prestar atención al legado artístico y social vinculado al activismo del SIDA. En LEWIS, Kacey. 2016. *Impact of AIDS on the Art World*. Master of Arts University of Washington. *The Impact of Socially Conscious Art Exhibitions: A Case Study of Art AIDS America*. (p. 27). Consultada el día 1 de febrero de 2019 en [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36375/Lewis\\_washington\\_0250O\\_15887.pdf?sequence=1](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36375/Lewis_washington_0250O_15887.pdf?sequence=1)

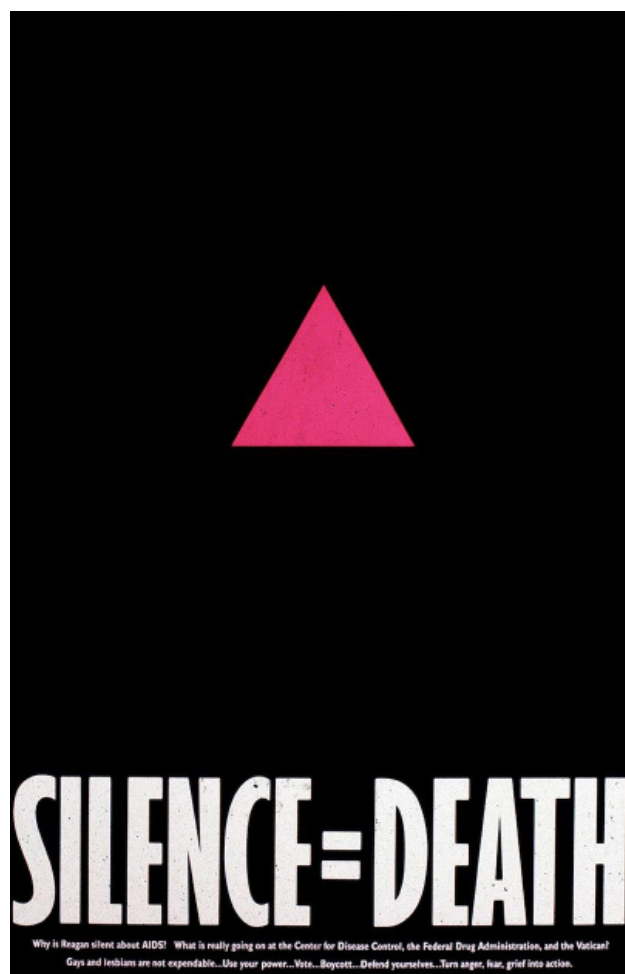


Fig.5. Traducción del texto inglés que aparece en el pie del póster SILENCE=DEATH de Act Up:  
*“¿Por qué Reagan guarda silencio sobre el SIDA? ¿Qué está pasando realmente en el Instituto de control de epidemias, la Administración farmacéutica federal y el Vaticano? Los gays y las lesbianas no son reemplazables... Utiliza tu poder... Vota... Haz boicot... Defiéndete... Cambia la angustia, el miedo y la rabia por la acción.”*

El arte activista vinculado a las reivindicaciones y a las estéticas de los colectivos LGTBQQ había comenzado a mostrar sus primeras expresiones de manera marginal y minoritaria en las décadas anteriores de los 60 y los 70. La aparición a principios de la década de los 80 de los primeros casos de SIDA, no hizo sino reforzar la presencia ciudadana de estos movimientos que para aquel momento alcanzó su máximo nivel de contestación y visibilidad. Fruto de esta urgencia apareció la organización activista *AIDS Coalition To Unleash Power* (Coalición del SIDA para liberar el poder) más conocida por su acrónimo ACT UP, creada en la ciudad de Nueva York en el año en 1987, que actuando en colaboración con la comunidad artística llegaría a convertirse en una de las

organizaciones activistas de protesta más influyentes del país. Con su proyecto *Silence = Death* (El silencio es la muerte) ACT UP propuso un icono de gran éxito al invertir la imagen del triángulo rosa con el que los prisioneros homosexuales eran identificados en los campos nazis asociado a un directo eslogan -- “El silencio es la muerte”-- que resaltaba los prejuicios y la inacción del gobierno. (Ver fig. 5) *Silence = Death Project* transformó el triángulo que ahora apuntaba hacia arriba y presentaba un juego polisémico entre imagen icónica y sentido. La palabra ACT en inglés conminaba a la actuación ya que significa en su forma imperativa: por un lado, actúa, haz, participa, protesta, manifiéstate, vota, etc.; por otro lado, ACT es el sustantivo inglés que significa acto y ley simultáneamente. UP significa: arriba, hacia arriba, en pie, y sugiere una dirección ascendente. Finalmente, ACT UP podría ser vinculado con una acción legítima de defensa positiva y solidaria a favor de los enfermos del VIH/SIDA que invitaba a levantarse y luchar.

*Silence is Death Project* acabaría siendo asumido como símbolo del movimiento de liberación gay y un distintivo de su lucha por la supervivencia física y social. El colectivo ACT UP reinventó la forma en que los movimientos sociales actúan en el ámbito del espacio público llevando a cabo una batalla real contra la homofobia, el racismo, la pasividad agresiva de la industria médica y farmacéutica, y finalmente, el conservadurismo institucional durante las dos legislaturas presididas por Ronald Reagan. El colectivo ACT UP exigió crítica y activamente una solución, una cura, y un gesto de solidaridad gubernamental con los enfermos. Parte de su estrategia pasaba por exponer públicamente las responsabilidades políticas de la presidencia del país, los medios de comunicación y las industrias farmacéuticas, con tal intensidad, eficiencia y clarividencia comunicadora que su efecto no pudo ser otro que la transformación del *statu quo* de su tiempo (a pesar de encontrar enormes resistencias por parte de todo tipo de poderosos grupos de interés). Finalmente, la voz colectiva de ACT UP fue escuchada con rotundidad alcanzando resultados tangibles y cambios evidentes en el tratamiento social de la crisis. En una entrevista realizada en el año 2003 por el crítico y comisario de arte Douglas Crimp para la revista Artforum, el artista y activista Loring McAlpin, (miembro del ACT UP y posteriormente componente del colectivo neoyorquino Gran Fury) reconocía abiertamente que:

*“Comenzamos a hacer arte en un momento histórico verdaderamente inusual. El*

*SIDA se estaba convirtiendo en una enorme catástrofe y no había ninguna respuesta pública adecuada. Así que había espacio para levantar la voz y pedir responsabilidades. Ninguno de nosotros tuvo ninguna duda de que teníamos que apoyar aquella causa (...) Creo que lo que conseguimos fue provocar una brecha en el discurso público y abrir un espacio en el que la enfermedad pudiera ser tratada en todas sus dimensiones. Cuando nuestra actividad como colectivo cesó en el año 1995, esto lo habíamos conseguido. Quizás nuestra función fuese tan sólo iniciar, abrir la discusión.*<sup>16</sup>

La proliferación de colectivos interesados en la utilización de la práctica artística para el abordaje de cuestiones de identidad política y sexual, activismo cultural, problemas democráticos con la censura, gestión sanitaria, etc. demostró que las campañas creadas con una clara intención de reivindicación funcionaban. Esta contestación general en el mundo del arte estadounidense tuvo su espacio de mayor expresión en la ciudad de Nueva York durante la década de los años 90, donde una efervescente escena de ciudadanos activistas y artistas indignados transformaron sus ansiedades en acciones de comunicación visual y sus miedos en conciencia ético-política de extraordinario éxito transformador.

Entre muchos de aquellos grupos artísticos se encontraba Group Material, un colectivo que obligó al estamento artístico a considerar su corresponsabilidad política y su influencia dentro del contexto más amplio de la sociedad civil, e investigó las relaciones entre política y cultura, denunciando el colapso ciudadano de la democracia estadounidense. Un ejemplo de la larga e intensa actividad de Group Material a lo largo de casi una década fue su proyecto *AIDS Timeline* (Línea de tiempo del SIDA) realizado en el año 1990 en colaboración con varios museos estadounidenses y adaptado posteriormente para varias publicaciones de arte de gran visibilidad. El proyecto *AIDS Timeline* rastreó las razones políticas y sociales detrás de la epidemia presentando una efemérides de eventos, personas y hechos históricos para el entendimiento transversal de aquella gran crisis sanitaria.

El colectivo Gran Fury (Gran furia) creó a través del uso del diseño gráfico, la apropiación de imágenes y las técnicas publicitarias algunas de las campañas de con-

---

**16 CRIMP**, Douglas, 2003. *Gran Fury Talks to Douglas Crimp*. Artforum. April 2003. Consultada el 13 de febrero de 2018 en <http://www.artforum.com/inprint/id=4466>.



cienciación más eficaces y visibles. (Ver figura 6) Un buen ejemplo de su efectividad comunicadora fue la instalación presentada en 1987 en el New Museum of Contemporary Art titulada, *Let the Record Show*,<sup>17</sup> (Exposición: Que conste en acta) o su acción informativa y de reivindicación pública titulada *Kissing Does not Kill*, 1987, (Besar no mata) que posteriormente fue parte del proyecto de *arte público Art Against AIDS On the Road* (En la carretera. Arte contra el SIDA) presentado en el 1989. *Kissing Doesn't Kill* fue diseñada para ser presentada en los autobuses del transporte público y los metros de las ciudades de Nueva York, San Francisco, Chicago y Washington, DC. Un video de la misma campaña fue insertado en la cadena televisiva MTV con la idea de informar adecuadamente sobre la enfermedad y sus vías de transmisión. Gran Fury comenzó actuando desde un activismo de base ciertamente modesto (camisetas, carteles, panfletos, etc.) para llegar a obtener una notable visibilidad internacional en el mundo del arte al participar en la Bienal de Venecia del año 1990 con su proyecto *The Pope and the Penis* (El Papa y el pene). (Un análisis del colectivo Gran Fury será presentado en la segunda parte de esta tesis como parte de los casos de estudio seleccionados.)

Finalmente, el colectivo canadiense General Idea llevó a cabo sus más conocidos proyectos en la ciudad de Nueva York, muchos de ellos de orientación crítico-política aunque no todos explícitamente relacionados con la problemática del SIDA. El colectivo presentó en 1987 su campaña *AIDS Project* a partir de un logotipo creado por ellos mismos cuyo objetivo no era otro que visibilizar y comunicar viralmente la enfermedad. *Imagevirus* (Imagen viral), nombre que tomó aquella campaña, hizo uso de las estrategias del

---

<sup>17</sup> La *participación* de ACT UP - New York en la instalación artística *Let the Record Show* fue comisariada por Bill Olander y presentada en el New Museum of Contemporary Art en diciembre de 1987. Bill Olander, cordinador de dicha institución, cedió una gran ventana-escaparate del museo que daba a la calle Broadway para ser utilizada por ACT UP. Un grupo de miembros del colectivo (no todos ellos artistas) eligieron no guardar silencio con respecto al SIDA. En la instalación aparecían las imágenes de una serie de personalidades públicas cuyas declaraciones dejaban clara su posición homófoba y cruel frente. Entre estas celebridades se encontraban: el senador Jesse Helms, Cory SerVaas (miembro de la Comisión presidencial contra el SIDA), el televangelista Jerry Falwell, el columnista William F. Buckley Jr. y el presidente Ronald Reagan. Las gruesas declaraciones públicas de cada uno de ellos fueron presentadas en unas placas de cemento. La cita de Jerry Falwell decía, por ejemplo: *"El SIDA es el juicio de Dios sobre una sociedad que no vive según sus reglas"*. Un letrero de neón Silencio = Muerte colgaba sobre su cabeza. Después de producir esta instalación, algunos miembros de ACT UP quisieron continuar expresando su opinión y formaron en 1988 el colectivo Gran Fury.

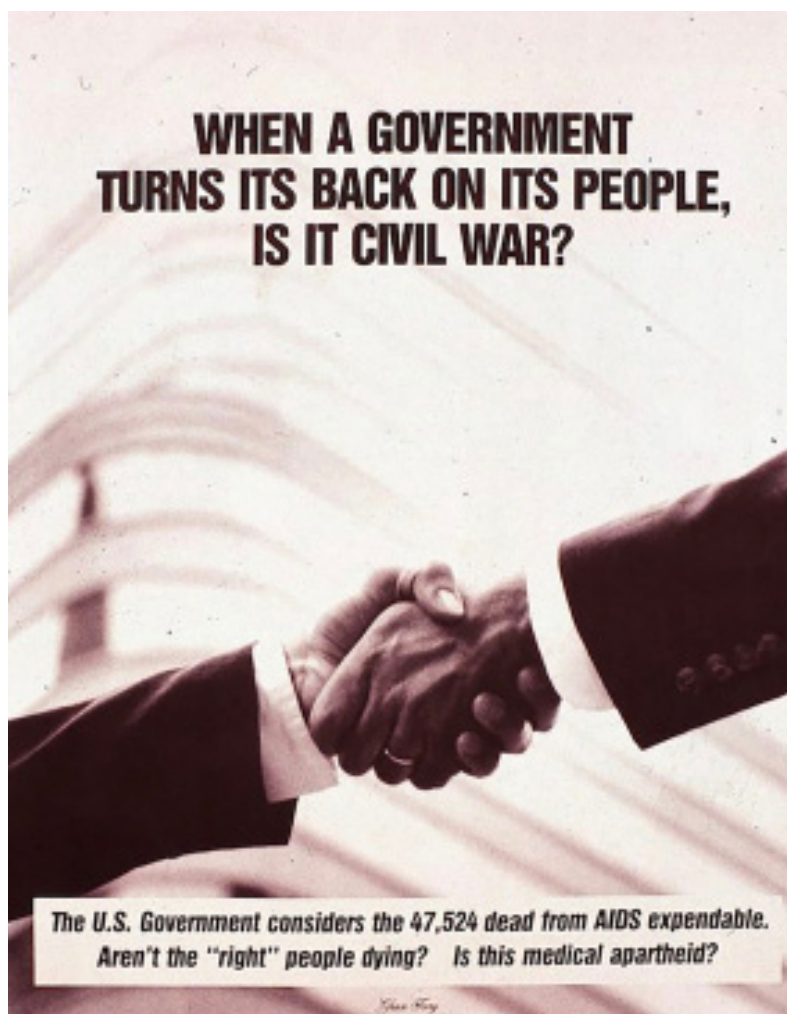


Fig. 6: Pósters en blanco y negro para la campaña de Gran Fury presentada en Nueva York en el año 1988. Traducción del titular en el póster: *“Cuando un gobierno da la espalda a sus ciudadanos: ¿no es la guerra civil?”* En la parte inferior del cartel el texto dice: *“El Gobierno de los Estados Unidos considera que los 47.524 fallecidos por SIDA son reemplazables. ¿Acaso no son la ‘gente’ correcta muriendo? ¿Acaso no es esto un apartheid médico?”*

diseño publicitario convirtiendo la imagen de la palabra SIDA en un icono de presencia artística, activista y ciudadana ubicua en la calles de las más importantes ciudades occidentales tomando forma de póster, camisetas, vallas publicitarias, llaveros, carteles, pegatinas, imágenes publicitadas en el transporte público, etc. (Un análisis del colectivo General Idea será también presentado en la segunda parte de esta tesis junto a una descripción pormenorizada de sus proyectos.)

En el segundo capítulo de esta investigación, abordaré a su vez la acción de otros colectivos como la acción de guerrilla urbana del colectivo feminista Guerrilla Girls y la



propuesta expositiva Culture in Action (ambos no directamente vinculados a la crisis del SIDA<sup>18</sup> sino a otras temáticas sociales de género, etnia, clase, etc.) que aportaron también una notable renovación a la práctica de *arte público* en los Estados Unidos durante la década de los años 90 del siglo XX.

---

**18** Más información sobre proyectos y obras relacionadas con el SIDA en los Estados Unidos: **KATZ**, Jonathan David; **HUSHKA**, Rock. 2015. *Art AIDS America*. Tacoma Art Museum in association with University of Washington Press. Consultada el 15 de febrero de 2018 en <http://artaidsamericachicago.org>. *Art AIDS America* ha sido la primera revisión crítica, rigurosa y general del arte generado como reacción a la pandemia del SIDA en los Estados Unidos. La exposición y el catálogo presentan más de 100 obras (desde principios de los años ochenta hasta el presente) que exploran toda la diversidad de respuestas artísticas vinculadas con el HIV/SIDA, haciendo un recorrido que incluye desde el activismo cultural y político hasta las posturas artísticas más personales y silenciosas.

## 1.2. Lugares de contestación, espacios de *participación* y localizaciones agonísticas: la *democracia radical* según los colectivos artísticos de los años 90 en los Estados Unidos

*“El cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo.”*

Pierre Bourdieu <sup>19</sup>

Una manera razonable de abordar la evolución del concepto del lugar en las prácticas de arte contemporáneo recientes sería a partir del análisis de las propuestas que los propios agentes del arte – los artistas, los galeristas, los curators, los críticos, el público, etc. -- han llevado a cabo. Los colectivos artísticos de los años 90 pusieron en marcha una utilización idiosincrática de los espacios, los lugares y las localizaciones cuyo principal función era dar curso a la contestación democrática. Imaginando nuevas realidades, roles e identidades para las comunidades ciudadanas, la vía escogida por estas propuestas fue la visibilización de las tensiones sociales subyacentes. Por medio de la denuncia directa de las dinámicas de poder aquel activismo cultural articuló una genuina experiencia colectiva de *democracia radical*. La crítica de arte Barbara Steiner en su texto *Democracia radical: Reconocimiento, complejidades y contingencias* aclaró en torno a este concepto que:

*La democracia radical exige la creación de nuevas posiciones subjetivas que permitan la articulación común, por ejemplo, del antirracismo, el antisexismo y el anticapitalismo. Estas luchas no convergen espontáneamente. Para establecer equivalencias democráticas, es necesario un nuevo ‘sentido común’, que transforme la identidad de los diferentes grupos para que las demandas de cada uno de ellos puedan articularse con las de los demás de acuerdo con el principio de la equivalencia democrática, ya que no se trata de establecer un mera alianza entre intereses dados sino de modificar la identidad misma de estas fuerzas.* <sup>20</sup>

Si como apunta Steiner se trata de *modificar la identidad misma de las fuerzas sociales*, podríamos considerar que los activismos norteamericanos de los 90 tuvieron

---

**19 BOURDIEU**, Pierre. 2002. *Lección sobre la lección*. Editorial Anagrama. Colección argumentos. Barcelona. (p. 41) Lección inaugural dictada en el Collège de France el viernes 23 de abril de 1982.

**20 STEINER**, Barbara. 1999. *Radical Democracy: Acknowledge, Complexities and Contingencies*. The Nordic Art Review, No.2.

un éxito notable en la reversión de las conductas democráticas más conservadoras. El concepto de *democracia radical* fue introducido por los filósofos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en el ensayo *Hegemonía y estrategia socialista* <sup>21</sup> publicado en el año 1987, un momento histórico caracterizado por la intensa recuperación de las ideas neo-liberales herederas de las teorías económicas de Ludwig von Mises, Friedrich Hayek y Milton Friedman (miembros destacados de la primera y la segunda generación de la Escuela de Chicago).<sup>22</sup> Laclau y Mouffe propusieron su concepto como lógica reacción a esta ola neoconservadora aportando ingredientes críticos con los que actualizar la idea de un contrato social inclusivo, no ideológico, no identitario, y respetuoso con la diversidad de expresiones colectivas que pudieran darse en cualquier sociedad democrática avanzada. Sus ideas sobre una radicalidad democrática se basaban en la recreación de una esfera pública implementada por procesos colaborativos, participativos y de reactivación social. No creo que sea un detalle menor la fecha de publicación del ensayo: final de la década de los 80, final de la Guerra Fría, caída del Muro de Berlín, avance implacable de la crisis del SIDA, marcha galopante del programa neoliberal, etc. En este sentido, aquellos colectivos supusieron un ejemplo de pragmática aplicación de la *democracia radical* ya que las exposiciones, las obras de arte, las campañas de información, los debates y las comunicaciones públicas generaron espacios físicos, simbólicos y mediáticos para la *participación* y la expresión de la diversidad ciudadana, que prestando cuidadosa atención al *potencial estético del acto comunicativo*, se abrieron a la posibilidad de transformación. Aquellos proyectos metabolizaron los diferentes puntos de vista involucrados, con la idea de asumir otras visiones que a su vez pudieran ser discutidas y debatidas, provocando una reacción de diálogo democrático en cadena, una reactivación frente a la complacencia, el conservadurismo y la pasividad, dando forma a las aspiraciones de dignidad expresadas por la ciudadanía. Realmente concibo aquellos proyectos como genuinas localizaciones

---

**21** El ensayo *Hegemonía y estrategia socialista* buscó deconstruir el marxismo a partir de las articulaciones teóricas inspiradas por el psicoanálisis lacaniano y los aportes filosóficos de los pensadores Jacques Derrida, Michel Foucault y Ludwig Wittgenstein. Rechazando la lucha de clases y el determinismo económico marxista, Laclau y Mouffe optaron por la práctica de la *democracia radical* y el pluralismo agonístico, una realidad política en la que todos los antagonismos sociales pudieran ser expresados.

**22** STEDMAN JONES, Daniel. 2018. *Els amos del món. Hayek, Friedman i el naixement de la política neoliberal*. Institució Alfons El Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

agonísticas <sup>23</sup> ya que han de ser entendidas desde una lógica de lucha y confrontación, y desde el entendimiento histórico de las circunstancias que obligaron a los colectivos activistas a reclamar pública y abiertamente su dignidad ciudadana desatendida. En la actualidad, la investigación del antropólogo y teórico de la globalización Arjun Appadurai ha vuelto a reactivar con su etiqueta *Deep Democracy* (Democracia genuina) los discursos de la teoría cultural en torno a la praxis político-social. También en los últimos años la pensadora social Saskia Sassen ha centrado sus análisis en la necesidad urgente de narración crítica con la que representar la complejidad y la brutalidad de los procesos económicos globales. (En la parte final de este primer capítulo analizaré con mayor detenimiento ambas investigaciones y su influencia en las prácticas de los colectivos artísticos del presente.)

El entendimiento del espacio por parte de los artistas y sus prácticas posee una genealogía que podría ser descrita historiográficamente. Esa genealogía mundana e histórica a la que hago referencia ha sido generada en base a la contingente sucesión de múltiples experiencias, vivencias y eventos propuestos por los diversos agentes del arte y nutrida por las nociones críticas de subversión y diferencia orientadas hacia la producción consciente de novedad. Mi lectura genealógica comenzará en torno a la década de los años 60 en los Estados Unidos, prestando especial atención a aquellas prácticas vinculadas a la *especificidad del lugar* que enfatizaron la comprensión fenomenológica y experiencial de los lugares, los espacios y las localizaciones. Muchas de las propuestas de los artistas norteamericanos de esa década adscritos al minimalismo, los happenings, la práctica de la instalación *in situ* y el *land art* primaron la vivencia espacial del lugar prestando especial atención a la fisicidad, a las dimensiones de un espacio, su luz, las peculiaridades de una localización, etc. El ensayo *Un lugar después de otro: Arte específico e identidad del lugar* de la historiadora americana Miwon Kwon aportó un lúcido análisis sobre estas primeras expresiones del *arte del lugar específico* al considerar que:

---

**23** El término latino *agon* significa combate. El diccionario de la RAE en una de sus acepciones lo define como: perteneciente o relativo al combate; que implica lucha. De este modo, un comportamiento agonístico incluirá cualquier conducta de oposición a otros, como la competición, el enfrentamiento, la desobediencia y en su máxima y radical expresión, la violencia y la agresividad.



Fig. 7. *Measurement Room*, 1969. Una instalación específica del artista estadounidense Mel Bochner en la Galería Heiner Fiedrich de Múnich, Alemania.

*(...) el arte del lugar tomó inicialmente el espacio como ubicación real, como realidad tangible con una identidad compuesta por una combinación específica de elementos físicos como la longitud, la profundidad, la altura, la textura y la forma de las paredes y las habitaciones; la escala y la proporción de las plazas los edificios o los parques; las condiciones existentes de iluminación, la ventilación, los patrones de tráfico; las características topográficas distintivas, etc.*<sup>24</sup>

Este interés por el lugar fue en parte debido a la influencia de las teorías del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty,<sup>25</sup> cuyos textos se tradujeron por primera vez al inglés a principios de la década de los 60. Se podría sostener que la

---

**24 KWON**, Miwon. 2002. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Boston: MIT Press. (p. 3)

**25 HOBBS**, Robert. 2001. "Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art," in *Installations: Mattres Factory, 1990-1999*. University of Pittsburgh Press, 2001. (p.18) En este texto se apunta la influencia de la publicación del ensayo de Merleau-Ponty "*Phenomenology of Perception*" (Fenomenología de la percepción) en la prácticas contemporáneas de su momento, poniendo especial énfasis en los artistas que comenzaban a investigar el arte de la instalación. Las primeras versiones inglesas del ensayo fueron publicadas en Nueva York por la editorial Humanities Press y en Londres por Routledge, ambos en el año 1962.

atención estética prestada por las prácticas específicas a la fisicidad del lugar, incluía también la experiencia del espectador en relación a un espacio o una localización específica. Ahora el cuerpo del espectador y sus facultades sensoriales se convertirían en consideraciones importantes en el desarrollo del trabajo. Este abordaje inevitablemente implicó la consideración de “dimensión” y de “medición” como parámetros objetivables por medio de los cuales representar los lugares y sus relaciones con el público. A la renovada importancia dada a la percepción, se sumó la influencia discursiva de las teorías lingüísticas (Austin, Jakobson, Benveniste), la filosofía del lenguaje (Wittgenstein), la producción textual crítica (Benjamin, Barthes) y la semiótica post-estructural (Foucault, Derrida). Estos conocimientos serán apropiados por los artistas conceptuales del colectivo Art& Language, Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner, Mel Bochner y Hanne Darvoben entre otros, para articular sus innovadoras propuestas.

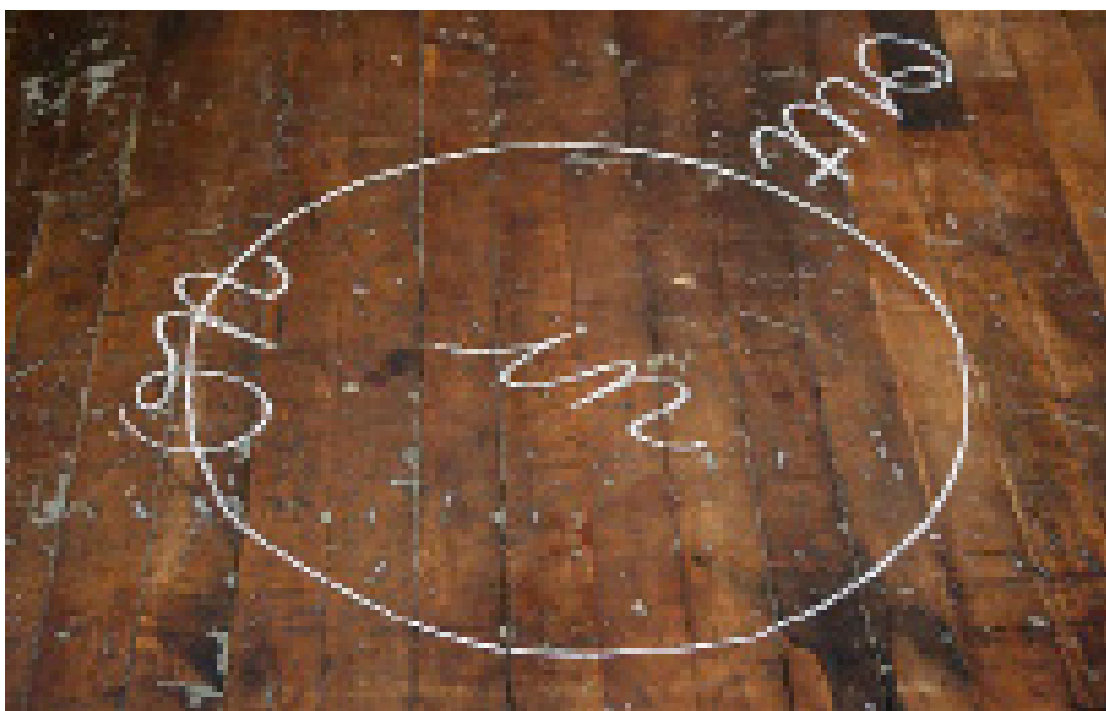


Fig. 8. *Theory of Syntax*, 1971. Instalación del artista estadounidense Mel Bochner.

En esos mismos años, impulsados por una enorme curiosidad conceptual las obras de Michael Asher, Valie Export, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson, Adrian Piper, Eva Hesse o Marcel Broodthaers (sólo por nombrar algunos) comenzaron a investigar el lugar considerándolo más allá de sus meros condicionantes físicos, objetuales y de relación material con el contexto, incidiendo en cambio en la matriz social

que envuelve a la experiencia artística. Estos artistas entendieron que ciertos atributos definidos por la antropolgía y las ciencias sociales como la raza, el género, la clase o la orientación sexual, etc. inevitablemente se relacionaban -- y venían definidos -- por el marco cultural, las instituciones o las ideologías. Este tipo de práctica ayudó a la emergencia de la *crítica institucional* (*Institutional Critique*) -- entendiendo por institución la galería, el museo, el crítico, etc.-- y animó a los artistas a considerar al público y a los espectadores como responsables últimos de la estructuración del sentido de la obra.

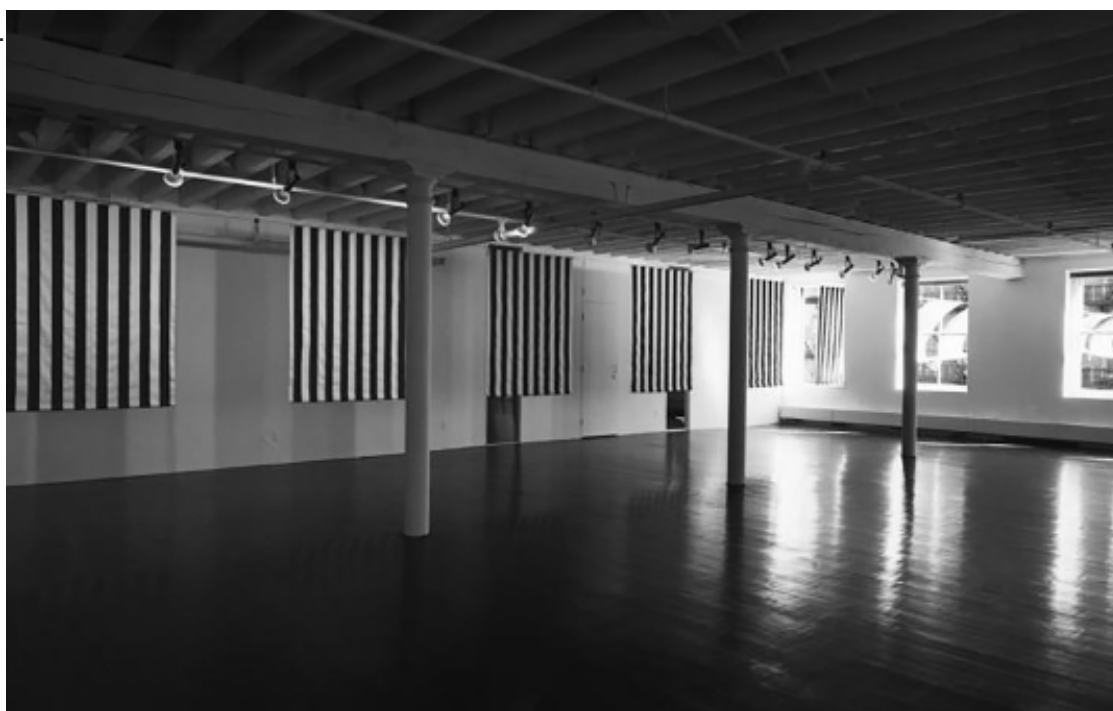


Fig. 9. *Within and Beyond*, 1973. Instalación *in situ* de Daniel Buren para la galería John Weber de Nueva York. La obra compuesta por una serie de lienzos rayados aparece instalada en la galería para salir por la ventana hacia el espacio público.

A partir de este despertar estético a la conciencia del lugar, el interés en la ubicación de la obra, su modo de instalación, el tipo de interacción que propusiese al público, etc. adquirió una nueva significación ya que ahora su lectura estaría inevitablemente determinada por el contexto -- cultural, social, político, económico e institucional -- en el que se presentase. Las obras de los artistas, sus propuestas no aparecían aisladas o separadas del mundo y sus relaciones sino que existían en un contexto y sometidas a una serie diversa de condicionantes de mundanidad. Conscuentemente, la aparición de la *crítica institucional* supuso pues el cuestionamiento del museo, la galería o la fun-

dación que encargara el proyecto o invitase a realizar un proyecto. En ocasiones, esto significó un soberano y consciente deseo de ir más allá por parte de los artistas con la intención de subvertir estéticamente cualquier estructura dominante exponiendo las dinámicas internas de poder y las contradicciones asociadas con la institucionalización.<sup>26</sup>

En las posteriores décadas de los años 80 y 90, las obras de los artistas Andrea Fraser y Fred Wilson evidenciaron cómo el campo del arte fue influido e informado abiertamente por diversos ámbitos del conocimiento (incluidas las disciplinas de la antropología, la sociología, la filosofía, la crítica literaria y cultura, etc.) a partir de las ideas de una larga lista de autores, discursos y categorías críticas entre los que podríamos citar el *estructuralismo*, el *postestructuralismo*, el *feminismo*, la *ecología*, el *postcolonialismo*, la *deconstrucción*, la *performatividad* del lenguaje y la de género, el pensamiento democrático, la incipiente teoría de la globalización, etc.

Atendiendo a las prácticas del presente, sensibles al contexto (*site responsive* o *context responsive* según su etiqueta inglesa original) Kwon definió en su ensayo la expansión de estas propuestas atendiendo, por un lado, a su orientación espacial y física, y por otro lado, a su dimensión intelectual. Su descripción de las actuales prácticas artísticas *sensibles al contexto* (*Context-responsive*) fue reveladora al considerarlas simultáneamente en su doble vertiente física-fenoménica e histórica-cultural:

*(...) las características distintivas del arte actual orientado hacia el contexto, se conforman en la relación del trabajo de arte con la realidad de un lugar (como espacio) y las condiciones sociales del marco institucional (como lugar); ambas dimensiones están subordinadas a una localización que existe discursivamente determinada, que está delimitada como un campo de conocimiento, de intercambio intelectual y también de debate cultural.*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Es un tema abierto a debate, pero muchos teóricos coinciden en que ha habido tres oleadas de *crítica institucional* a lo largo de los últimos años, comenzando con la primera ola en los años sesenta. Se puede encontrar una explicación más completa de la evolución en varios textos recientes y publicaciones online que abordan el tema. Ver: **MÖNTMANN**, Nina. 2006. *Art And Its Institutions: Current Conflicts, Critique And Collaborations*. London: Black Dog Publishing; **WELCHMAN**, John. C. 2006. *Institutional Critique and After*. Vol. 2 of the SoCCAS Symposia. Zurich: JRP, Ringier.

<sup>27</sup> **KWON**, Miwon. 2002. *Site-specific genealogy. One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Boston: MIT Press. (p. 26)



Kwon afirmó la naturaleza crítica, estética y social de muchos de estos proyectos en el contexto al considerarlos capaces de articular lugares de fricción, espacios agonísticos de disputa pública y localizaciones para el intercambio, abiertos al refinamiento del conocimiento, la experiencia y la percepción del espectador que ahora también tomaría conciencia (a partir del encuentro con otros en el espacio) de la idea de comunidad ciudadana. Ahora, según Kwon analizó en su ensayo, la producción artística y la implementación de procesos de debate social podrán articularse como forma estética a partir de los proyectos generados por los propios artistas.



Fig. 10. *Within and Beyond*, 1973. Instalación de Daniel Buren en la galería neoyorquina John Weber. Imagen de los lienzos suspendidos de lado a lado de la calle.

Kwon apuntará que un criterio ampliado y riguroso para la valoración de la nueva calidad estética propuesta por los proyectos en el contexto deberá tener en cuenta:

1. Las singulares y novedosas relaciones que estas propuestas establecen entre el contexto social y las cualidades formales de las obras.
2. La orientación ético-política de estos proyectos que trabajando en la comunicación, la representación o la sugerencia de un *ethos* democrático han an-

ticipado nuevas imágenes, funciones o roles para las comunidades ciudadanas.

3. El nuevo entendimiento de la *autonomía de la obra* que ahora habrá de ser concebida de manera ampliada en base a una nueva calidad estética considerando los modos colaborativos y participativos de producción como ingredientes portadores de valor.

4. La posibilidad de valoración crítica del proyecto a partir de la interacción positiva y activa del público, la *participación* lograda o no; la capacidad de la propuesta para efectivamente ser generadora del encuentro humano genuino en torno a una experiencia estética compartida.

(Un análisis más exhaustivo de la aportación crítica de Kwon en relación a los *proyectos del lugar específico* y las comunidades ciudadanas será presentado en el epígrafe 1.5.4. de la primera parte de esta tesis.)

**1.3. Objetos específicos, nueva *tridimensionalidad* y arte en el contexto. Breve historia estadounidense de la *especificidad del lugar*. (Desde Black Mountain College hasta Rirkrit Tiravanija.)**



Fig. 11. Josef Albers. *Color Study for Homage to the Square*. Sin datar.  
Oleo y grafito sobre papel.

Este cuarto epígrafe mostrará de manera somera la evolución histórica de la idea de espacio, lugar y localización en la producción de los artistas estadounidenses de la segunda mitad del siglo XX. Esta narración es necesariamente breve ya que la intención no es otra que presentar una imagen sencilla de este periodo histórico articulando una genealogía útil y comprensible con la que entender la evolución del concepto de *lugar específico*. El análisis lo realizaré a partir de las obras y los autores que considero esenciales para la comprensión de esta evolución. Me remitiré a ilustrar este análisis a partir de aquellos artistas y ejemplos -- según mi entender -- más significativos. Mi propuesta tendrá como punto de partida la determinante presencia pedagógica del Black Mountain College y las propuestas lúdico-poéticas de los *happenings* de Allan Kaprow, pasando por la aparición del arte minimal según Donald Judd, hasta llegar a las prácticas específicas de *arte público* americano de los 60 y los 70 cuyos principales actores Lucy R. Lippard, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Michael Asher, Lawrence Weiner,

Mel Bochner, Daniel Buren, Robert Smithson, Ana Mendieta, Mierle Laderman-Ukeles y Adrian Piper, entre muchos otros, trabajaron en un tiempo de intensas reivindicaciones sociales vinculadas al espíritu de los movimientos democráticos de los Derechos Civiles y la Nueva Izquierda. Estos primeros proyectos de *arte socialmente comprometido* de los años 60 y 70 serán los precedentes que aportarán las premisas de actuación para las posteriores propuestas del activismo cultural en los años 90 del siglo XX en la ciudad de Nueva York. Estos últimos llevarán a cabo sus prácticas sumando a la idea de espacio, lugar y localización las experiencias humanas, sociales e históricas de la ciudadanía, sus denuncias y sus aspiraciones. Esta nueva vivencia ciudadana de *participación* de genuino carácter moral desplegará una feliz *performatividad* transformadora de gran alcance democratizador. Esta es la ambición de este epígrafe que quizás podría llevar también por título: *“Un lugar después de otro. De cómo la especificidad del lugar (físico) evolucionó hacia la especificidad relacional (cultural).”*

Las propuestas de los artistas vinculados al Black Mountain College (John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Cy Twombly, etc.) supusieron un estímulo de gran importancia para la escena estadounidense y sus prácticas más anticonvencionales y renovadoras. Estados Unidos se destacaba como primera potencia política, económica y cultural después de la Segunda Guerra Mundial. Esta circunstancia aceleró el proceso por el cual la ciudad de Nueva York se convertiría a partir del año 1945 en la nueva capital cosmopolita del siglo XX (en detrimento de París que había reinado como capital de la cultura a lo largo del siglo XIX y como espacio primordial de las vanguardias a principios del XX). Algunos artistas pioneros habían ya realizado esa mudanza anteriormente como Marcel Duchamp o los numerosos artistas exiliados (Bela Bartok, Arnold Schönberg o Stefan Wolpe, entre otros). Algunos de ellos -- obligados por las circunstancias políticas y bélicas en Europa -- impartieron clases en el Black Mountain College (1933-1957) de Carolina del Norte. Esta institución para la enseñanza de las artes organizada alrededor de las ideas pedagógicas de John Dewey, defendía una educación abierta y holística en cuyos *curricula* la enseñanza artística figuraba como práctica fundamental. Algunos artistas europeos (Josef y Annie Albers, Walter Gropius, etc.) junto a docentes estadounidenses (entre ellos el arquitecto, diseñador e inventor Buckminster Fuller) impartieron clases en dicha institución pionera. El encuentro entre artistas europeos docentes (inspirados por la Escuela de la Bauhaus) y los jóvenes estudiantes norteamericanos será de gran importancia para la posterior conformación de

una escena de carácter específicamente estadounidense de singular producción estética. En esta feliz confluencia entre las escuelas europeas más progresistas y la apertura cultural de los Estados Unidos habrá que encontrar el germen de posteriores prácticas cuya gran variedad de expresiones (escultura, pintura, instalación, performances, música, arquitectura, diseño, etc.) convertirán efectivamente a la nueva escena norteamericana es una de las más productivas y generadoras de su momento. Uno de los jóvenes artistas que recibirá esta influencia (concretamente de la obra pictórica de Josef Albers) será Donald Judd que escribirá en el año 1964 su determinante texto *Specific Objects* (Objetos específicos) en el que reconoce que:

*La mitad o más de la mitad del mejor arte realizado en Nueva York en estos últimos años no ha sido ni del todo pintura ni del todo escultura. Por lo general, ha tenido que ver, de manera cercana o distante, con la una o con la otra. Los trabajos son variados, y mucho de ellos, que no son propiamente pintura o escultura, son también diversos. Aunque hay algo en estos trabajos que los vincula de manera común.*<sup>28</sup>

La característica común que vinculaba a los nuevos creadores de la escena neoyorquina tenía que ver con el entendimiento novedoso de la experiencia espacial. Con su texto Judd intentará tematizar esta nueva *tridimensionalidad* a partir de la obra de Dan Flavin, Frank Stella, Georg Brecht, John Chamberlain, Lucas Samaras, Robert Morris, Carl Andre y Richard Artschwager, entre otros. Sus trabajos ofrecerán una experiencia estética híbrida (no del todo pintura, no del todo escultura) que por medio de la síntesis formal (una reducción morfológica, perceptiva y simbólica heredera del constructivismo ruso), el uso específico del color, la novedad de los materiales y los procesos industriales de producción, se orientará hacia una práctica espacial, visual e instalativa altamente innovadora. En su texto *Objetos específicos* Judd definía esta novedad en base a una:

1. Nueva *tridimensionalidad* (bajo el concepto de *The Whole Room Art*).
2. No ilusionista, no metafórica, no expresionista y no figural.
3. Objetividad específica, fáctica. (*"What you see is what you get"*)
4. Reducción geométrica, sintética formalidad y mínima materialidad.

---

**28 DONALD**, Judd. 2002. *Donald Judd. Early Work 1955-1968. Specific Objects*. D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. New York. (pp. 86-97)

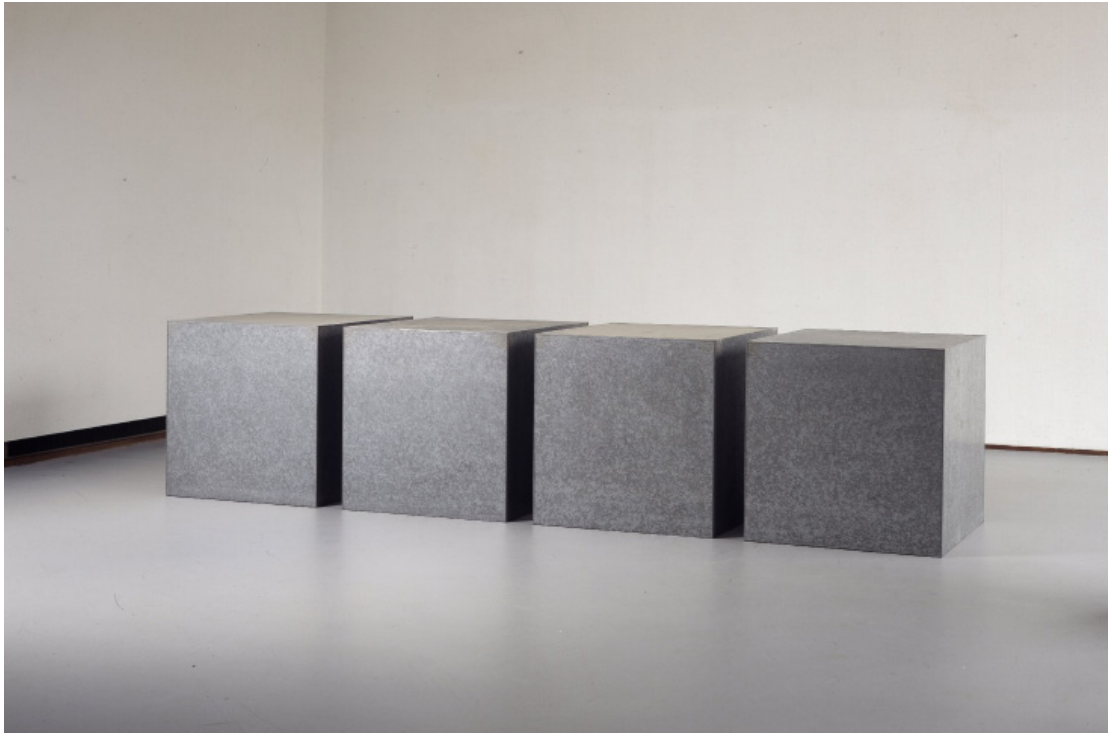


Fig. 12. *Four Boxes*, 1966. Una instalación de Donald Judd.

5. Nueva función del color <sup>29</sup> en el espacio y en las superficies de los objetos.
6. Procesos de producción industriales y novedad de los materiales.
7. Serialidad, variación, progresión y modularidad.
8. Nueva concepción de los procesos instalativos (distanciada de los usos modernistas de la escultura.)
9. Nueva concepción estética y social de los espacios de arte, los museos y las fundaciones públicas o privadas.<sup>30</sup>

---

**29 DONALD**, Judd. 2004. *Donald Judd. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*. (pp.144-159) D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. New York.

**30** Donald Judd en el año 1982 bajo en el encargo de la Dia Art Foundation fundó The Chinati Foundation en Marfa, Texas, con la idea de materializar su singular concepción de los espacios expositivos. Posteriormente, en la misma población creó la Judd Foundation encargada de la difusión y protección de su legado. Judd planteó una nueva concepción capaz de superar las anteriores limitaciones asociadas a la escultura modernista. Las obras generadas en la escena neoyorquina acabarán desarrollando – según la visión crítica de Judd – la primera gran aportación cultural americana a la historia del arte occidental que serviría para definir lo que llegó posteriormente a conocerse con la etiqueta de arte minimal, una realidad histórica definitiva para el desarrollo de la idea de *especificidad del lugar* en los Estados Unidos.



Tan sólo dos años después en 1966, el anticonvencional artista Allan Kaprow publicará *How to make a happening* (Cómo hacer un happening), una grabación-manifiesto en la que aconsejará de esta manera cómo hacer que algo de interés estético acontezca:

*(...) Olvidad todas las formas convencionales de arte: no pintéis cuadros, no escribáis poesía, no construyáis arquitectura, no hagáis coreografías, no escribáis obras de teatro, no compongáis música ni hagáis películas, y sobre todo, no penséis que un happening se consigue poniendo todo lo anterior junto al mismo tiempo.*



Fig. 13. Portada de la grabación *How To Make a Happening*, 1966, de Allan Kaprow. Publicado por Philip Ornstein para la editorial Mass Art Inc.

Kaprow fue uno de los pioneros del arte de la *performance*, llevando a cabo acciones que conectaban la vida cotidiana con la producción estética, combinando la temporalidad (la fugacidad del tiempo) con la participación lúdica en los espacios. Fue también uno de los primeros artistas en abogar por la ruptura de la cuarta pared con su texto *Notes on the Elimination of the Audience*, 1966 (Anotaciones sobre la eliminación del público) acercando y redefiniendo los papeles convencionalmente aceptados entre intérpretes y público, entre los artistas y su audiencia. De hecho, fue el precursor de gran parte de las formas participativas de la contracultura estadounidense de los años 60 al

hacer uso en sus proyectos de las acciones, las reuniones espontáneas, los encuentros (*be-ins*, en inglés original), las colaboraciones no jerárquicas, etc. Descrito por el escritor de la Generación Beat, Jack Kerouac, como *The Happenings Man* (el hombre de los happenings o el hombre de los eventos), Allan Kaprow propuso sus proyectos con la intención de generar momentos de *participación* lúdica y subversiva en colaboración con su público, mezclando arte y vida -- a menudo colaborando con John Cage y Robert Rauschenberg -- en la recreación de espacios para la experimentación de una *sociedad-otra*. Su concepción estética intensamente vinculada con la celebración vitalista y el anticonvencionalismo fue recogida en su texto *La educación del des-artista* <sup>31</sup> del año 1971. En este manifiesto expresó de manera abierta su concepción de la función del arte y el proceso de educación estética (la des-educación) que deberían seguir todos aquellas personas interesadas en la producción de experiencias sustanciales. Kaprow parecía interesado en la estructuración libre de una estética de tendencia experimental y performativa que no necesitase de la categoría “arte” para establecer relaciones de intercambio; su interés se orientó hacia el cuestionamiento radical del uso de los espacios, las imágenes y los signos que nos rodean día a día en nuestra vivencia más cotidiana.

La necesidad cada vez más acuciante de salir del espacio convencional de la galería (*white cube*) y del espacio institucional del arte (el museo) llevó a muchos artistas de la escena neoyorquina y estadounidense a orientar sus intereses hacia el espacio público urbano y los espacios naturales alejados de las ciudades. Este interés renovado por la investigación y la representación del paisaje contemporáneo llevó al artista Robert Smithson a desarrollar en el año 1968 un grupo de obras bajo el título genérico de no-lugares (*Non-Sites*). Estas obras vinculadas con los intereses de Smithson por las investigaciones geológicas y geográficas, estaban conformadas por materiales naturales extraídos directamente del paisaje (minerales, conchas, piedras, tierra, etc.) presentados en contenedores metálicos junto a documentación informativa (por lo general fotografías, mapas, un pequeño texto u otros documentos). De tal manera que los *Non-Sites* presentaban objetos estétizados (piedras, contenedor, documento) que informaban de la acción de recogida y paseo del artista en un paisaje concreto y real (un lugar) e

---

**31 KAPROW**, Allan. 2007. *La educación del des-artista*. Edición y traducción de Armando Montesinos y David García Casado. Ardora Ediciones.



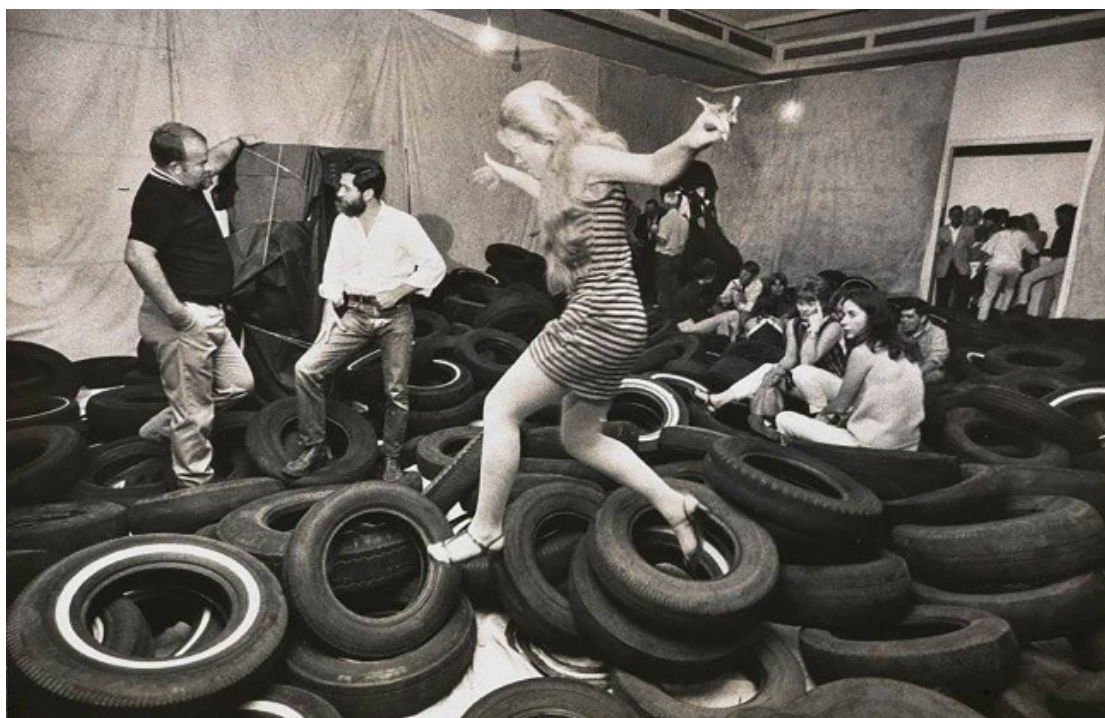


Fig. 14. *Yard*, 1959. Allan Kaprow llenó el patio trasero de una galería con neumáticos. El público participante interactuaba en medio de aquella instalación saturada.

informaban a su vez de la reubicación de éstos en el museo o la galería (un no-lugar) donde se volvían legibles como esculturas, como material simbólico. (Ver figura 15) En el caso de la obra *Non-site (Palisades-Edgewater, New Jersey)*, 1968, Smithson extrajo la roca de una zona industrial abandonada de Nueva Jersey (exactamente de un antiguo depósito de tranvías abandonado) colocando las piedras en un contenedor de aluminio específicamente diseñado para ello (la caja, el contenedor efectivamente recordaba una obra de Donald Judd) e informando en el pequeño texto que acompaña a la obra: “(...) *Lo que una vez fue una pista recta se ha convertido en un camino de riscos rocosos: el sitio ha perdido su sistema*”. Esta reflexión se refería al paisaje, la localización llamada Palisades Edgewater, Estado de New Jersey (justo en frente de la isla de Manhattan cruzando el río Hudson) en la que el artista en el año 1968 encontró las piedras reales. Para aquel año, Palisades Edgewater era ya un lugar postindustrial residual bastante deteriorado urbanística y medioambientalmente hablando. Smithson estaba interesado personalmente en todo tipo de paisaje que pudiera ilustrar los cambios de estado y entropía en la naturaleza. Sus paseos a la deriva presentados en su obra del año 1967 *Monuments of Passaic* (Monumentos de Passaic), recopilaba por medio de una sencilla y directa documentación fotográfica del paisaje, las zonas periurbanas abandonadas de

New Jersey. Esta investigación de campo en las ruinas industriales de los suburbios, sirvió a Smithson para la representación contemporánea de los paisajes entrópicos. En su texto *A provisional Theory of Non-Sites* (Una teoría provisional sobre los no-lugares) del año 1968 Smithson mostró su particular entendimiento de la semiótica, la síntesis visual-tridimensional y la representación al considerar que:

*Al dibujar un diagrama, el plano de una casa, el mapa callejero de una lugar o un mapa topográfico, lo que se hace es dibujar una 'imagen lógica bidimensional'. Una imagen lógica (un diagrama, un mapa, un plano, etc.) difiere de otra realista en que ésta rara vez se parece a la cosa que representa. Es una 'metáfora bidimensional o una analogía (...) El no-lugar -- un trabajo de tierra en el interior de una arquitectura -- es una imagen lógica tridimensional que es abstracta aunque representa un lugar real en una localización concreta de New Jersey. Es por medio de esta metáfora tridimensional que un lugar puede representar a otro lugar que no se le parece. Esto es el no-lugar.*



Fig. 15. Robert Smithson. *Non Site (Palisades-Edgewater. New Jersey)*, 1968.

Los trabajos de Smithson formaron parte de una corriente de artistas (Nancy Holt, Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Richard Long, Hamish Fulton, etc. por citar sólo algunos de ellos) que en ese mismo periodo comenzaron a tematizar sobre

el paisaje, los espacios naturales y sus implicaciones ecológicas, conformando lo que llegarían a ser las primeras expresiones del *land art* (arte de la tierra). Este interés por el paisaje se proyectó también en el ámbito urbano – incluyendo en ese paisaje la realidad arquitectónica de la ciudad, sus relaciones de poder, las disidencias y las resistencias a los discursos del urbanismo, el activismo cultural, etc. -- llevando a los artistas a desarrollar un imaginativo y performativo interés por el contexto. El entendimiento transversal de la realidad política, social y cultural formó parte del espíritu epistemológico y estético de estas nuevas expresiones que tuvieron efectivamente la ciudad de Nueva York como escenario principal. Muchas de ellas estaban impulsadas por un nuevo abordaje de la práctica que ahora se tomaría experimental y contestaria, a veces participativa, y en muchas ocasiones subversiva y transgresora. Lucy R. Lippard en su influyente ensayo del año 1973 titulado *Seis años: la desmaterialización del objeto de arte desde 1966 a 1972*, explicaba de esta manera la particularidad estética del llamado *arte conceptual* o *arte del concepto* que estaba comenzando a generarse: “*Arte conceptual significa para mí, una práctica en la que la idea es lo primordial, siendo su forma material un factor secundario; las obras son ligeras, efímeras, baratas, no pretenciosas y, por lo general, desmaterializadas.*” <sup>32</sup> El ensayo de Lippard presentó un compendio extenso de textos, entrevistas, referencias a exposiciones, imágenes, obras y proyectos realizados por artistas, hombres y mujeres, de los que ella era en la mayoría de los casos amiga personal. Lippard con buen criterio detectó en las prácticas de todos estos artistas de una escena altamente politizada (no olvidemos que son los años de las protestas antibelicistas contra la guerra de Vietnam y lucha por los Derechos Civiles, el movimiento de la liberación de las mujeres, la Nueva Izquierda, etc.) un impulso común hacia la *desmaterialización*, hacia la superación física de la producción de objetos de arte para en su lugar proponer un paradigma estético de ambición utópica, renovada percepción y lúdica formalidad. Esta superación de todas las convenciones que operaban en el mundo del arte llevó a Lippard a definir todas estas prácticas bajo la exitosa etiqueta de *arte conceptual* o *conceptualismo*. La ambición intelectual y social de estos artistas conceptuales se constituyó como un *intento por escapar del síndrome del marco y el pedestal* que dominaba toda la producción artística de mediados de los años 60.

---

**32 LIPPARD**, Lucy R. 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. (p. vii)

Las palabras “marco” y “pedestal” han de entenderse en un sentido cultural amplio y bajo la influencia de las ideas del 68 francés, el *situacionismo* y el inconformismo del nuevo progresismo norteamericano. Efectivamente, el *arte conceptual* pretendió dejar de lado las gastadas categorías de originalidad, autoría, jerarquía, patriarcado y mercancía, buscando novedosos métodos para comunicar visualmente sus ideas. De esta manera, el nuevo paradigma conceptual se llenó de obras que usaban visualmente listas, fórmulas, esquemas, diagramas, descripciones distanciadas y cifras.<sup>33</sup> No es que los artistas conceptuales quisiesen aburrir a su público con una extrema saturación informativa y visual, lo que pretendían era reaccionar al tipo de arte que dominaba la escena vinculado principalmente a la práctica pictórica e influenciado fuertemente por las ideas de Clement Greenberg. La apertura de estos jóvenes artistas buscaba un nuevo entendimiento estético no basado exclusivamente en el discurso de la pintura (a saber: el color, la composición, la técnica, la presencia física o el genio) sino en la posibilidad cierta de superar ese paradigma a través de la estructuración visual de ideas, utilizando nuevos conocimientos y novedosas vías de comunicación que llevasen a alternativos formatos expositivos en los que se incluyeran los discursos feministas, la *crítica institucional*, el espíritu de la contracultura, el placer de lo lúdico, la crítica y el pensamiento ecológico, la diversidad mental, etc.<sup>34</sup>

---

**33** Se podría concluir que al igual que los pintores hacían uso del color, la línea, el dibujo, las texturas, los procedimientos y las estrategias pertenecientes a la tradición pictórica, los artistas conceptuales hicieron uso de una paleta que incluía estadísticas, relaciones estructurales, textos, documentación fotográfica, investigaciones de campo, listados, gestos y actitudes performativas, etc. Todos estos nuevos ingredientes estéticos aportados por las propuestas conceptuales estaban orientados a la comunicación y a la estructuración visual de ideas fuertemente influidas e informadas por los corrientes discursivas más críticas de su momento. Los artistas conceptuales, en cierto sentido, dieron forma y expresión a la vocación utópica, revolucionaria e intelectual de su práctica. Expresado con las propias palabras de Lippard: “*Los artistas que buscaban transformar la percepción sustituyeron los intereses formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia por las relaciones procesuales y la producción, la información y los sistemas.*”

**34** Entre los artistas que, de una u otra manera directa o tangencialmente se podrían considerar herederos de este espíritu del arte conceptual podríamos encontrar a Hans Haacke, Douglas Huebler, Laurie Anderson, Adrian Piper, Keith Sonnier, Sol Lewitt, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Seth Siegelaub, Eva Hesse, Alice Aycock, Joseph Kosuth, Robert Barry, Nancy Holt, Hanne Darboven, Mierle Laderman Ukeles, Rosemarie Castoro, Lawrence Weiner, Athena Tacha, Christine Kozlov, Chantal Akerman, Dan Graham, Joseph Beuys, Robert Morris, Lawrence Wiener y Vito Aconcci, entre muchos otros.

En el postfacio de su ensayo, Lippard asumirá decepcionada cómo rápidamente las obras, los métodos y los propios artistas conceptuales serán aceptados, absorbidos, consumidos y comercializados por los museos, el circuito comercial y el mundo establecido del arte. Aún con todo, la propia autora reconocerá cómo el *arte conceptual* aportó un *nuevo vocabulario y una nueva sintaxis a la producción visual contemporánea* sin lograr una de las aspiraciones culturales del conceptualismo: acercar el contexto del arte a otras disciplinas del conocimiento o de las prácticas sociales.

En el escenario de la ciudad de Nueva York, la situación de crisis urbana y económica de principios de la década de los 70 del siglo XX provocó que las reacciones de los artistas a esa situación calamitosa no tardase en articularse. Entre los diversos colectivos artísticos y activistas destacó el grupo neoyorquino *Anarchitecture* fundado en el número 112 de Greene Street en el barrio del Soho de New York en marzo de 1974 por Gordon Matta-Clark, junto a un grupo de artistas, músicos, bailarines, e incluso algún arquitecto experimentado, presentando una singular propuesta expositiva que llevaba el mismo nombre, *Anarchitecture*. El historiador James Atlee expresó con estas palabras su visión de la muestra:

*Anarquitectura fue una especie de manifiesto; pero un manifiesto de una tendencia que nunca existió, una alianza temporal de espíritus creativos que habitaron el mismo momento en la historia. Un manifiesto, tal vez, para una generación desilusionada con los manifiestos. Como dijo Caroline Gooden, 'Anarquitectura era un trabajo en progreso en la mente de Gordon (...)'*<sup>35</sup>

La exposición fue resultado del intercambio y los diálogos de un colectivo abierto de afinidades críticas que mantuvo sus actividades alrededor de un año frecuentado por Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Richard Nonas y el propio Matta Clark. La revista *Art Forum* se hizo eco de la muestra publicando un pequeño reportaje de la misma en el año 1974. *Anarchitecture* expresaba con su propio nombre una negación: no-arquitectura. El prefijo *an-* en inglés situado delante de cualquier sustantivo sirve para negar lo que ese término afirme. Así, que la palabra utilizada para dar nombre a aquel grupo de amigos,

---

<sup>35</sup> ATLEE, James, 2007. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Tate Papers Issue 7.



negaba la arquitectura al mismo tiempo que la afirmaba como anarquía y utopía, haciendo un juego de palabras al fusionar *anarchy* (anarquía, en inglés original) con *architecture* (el vocablo inglés para designar la arquitectura). Aunque lo realmente valioso de la acción del colectivo viniera dado por el espíritu crítico y los intereses estéticos de Matta-Clark con respecto a los discursos arquitectónicos de su tiempo y el programa del modernismo en particular, el objetivo crítico de *Anarchitecture* era (tal y como Gordon llegó a escribir en alguna de las muchas obras textuales e impresas que llegó a producir) “crear espacios sin construirlos” (*About making space without building it*).

El espacio a crear pretendido por Matta-Clark, no era sólo físico o constructivo en su sentido literal o utilitarista; su búsqueda de espacio estaba en consonancia con la realidad altamente entrópica de la ciudad de Nueva York en los años 70. Costaría imaginar el estado de abandono y deterioro que alcanzaron algunas áreas urbanas de Nueva York en la zona sur de Manhattan, los barrios de clase media y trabajadora del norte (Bronx, Harlem) y los barrios populares al otro lado de la isla (New Jersey, Brooklyn) durante aquellos años en los que un proceso acelerado de transformación, gentrificación y crisis económica asolaron la ciudad. El estado lamentable de las calles, los edificios, los servicios y las infraestructuras públicas reflejaba cómo la utopía moderna se había transformado en distopía postindustrial profundamente deshumanizada e inhabitable. Matta-Clark se formó como arquitecto en la Universidad de Cornell y comenzó su andadura vital no con la idea de “construir” edificios sino con la idea de “crear” nuevos espacios críticos y alternativos, bajo el proyecto de “habitar” críticamente los pocos lugares que la vida urbana iba dejando a los ciudadanos. Su afirmación “*Nothing Works*” (Nada funciona) sintetizó de manera sumaria el fracaso intelectual, cultural y antropológico de la modernidad, su paradigma y sus figuras más significativas encarnada según Matta-Clark en la persona del arquitecto suizo-francés Le Corbusier.<sup>36</sup>

---

**36** Charles-Édouard Jeanneret (1887 - 1965) más conocido como Le Corbusier asumía que el objetivo más elevado de la civilización era *la estructuración armoniosa de la sociedad y el entorno urbano*. A esta tarea dedicó gran parte de su energía a lo largo de su carrera como urbanista y arquitecto defensor del modernismo utilitarista, el diseño y el planeamiento urbano. Conocedor del efecto que la arquitectura producía sobre la conciencia y las actitudes humanas, y consciente de la determinante interacción entre los ciudadanos y la ciudad, Le Corbusier determinó de manera ortodoxa y programática el nuevo tipo de edificio para el hombre moderno, programa que en la ciudad de Nueva York a comienzos de la década de los 70 había colapsado.



Fig. 16. *Window Blow Out*, 1976. Un proyecto de Gordon Matta-Clark. New York.

El estado de caos, improvisación e informalidad de Nueva York a principios de la década de los 70 del siglo XX, para Matta-Clark no representaba sino la auténtica naturaleza de la vida urbana contemporánea en la que aparentemente el programa para *la estructuración armoniosa de la sociedad en el entorno urbano* propuesto por Le Corbusier había entrado en colapso. La ciudad se aproximaba a la bancarrota, la basura acumulada en algunas calles conseguía diluir cualquier atisbo de realización y modernidad. Los ciudadanos habitantes de los barrios más depauperados vivían en medio de esa contradicción cotidiana día a día. Matta Clark capturó este estado de época en su obra *Window Blow Out*, 1976 en la que una fotografía en blanco y negro documentó el deterioro de los edificios de protección social que ahora presentaban en su abandono todos los cristales de sus ventanas estallados. *Anarchitecture* celebraba el desorden, la yuxtaposición de estilos y la variedad como valiosas expresiones de creatividad y vitalidad urbanas. En una de sus eslóganes, Matta-Clark describe con esta distópica frase el fracaso: *El estado mental de las casas de producción masiva / El estado de ánimo para vivir en casas de producción masiva / El estado de ánimo para concebir casas de producción masiva*. Así del mismo modo que el artista rompía los conceptos y las palabras retorciéndolas, quebrándolas, jugando con la polisemia o con la antonimia de los significados, de la misma manera seccionaba los espacios residuales en las que se aventu-

raba de manera furtiva para colaborar en la transformación urbana a través de cortes, extracciones, divisiones de tabiques, inserciones de vacío, separaciones, discontinuidades, etc. Parecía que la etiqueta *Critical Undoing* (No-hacer crítico) sería adecuada para la visión de Matta-Clark que concebía la función de la arquitectura no exclusivamente como un construir físico sino como un cuestionamiento de lo físicamente construido. Un cuestionamiento que desvelase las perversiones ideológicas de la industria de la construcción, el entramado inmobiliario y sus millonarios intereses. Su *des-hacer crítico* sustraía para liberar con la idea de poder ver más allá; cortaba y diseccionaba para entender la naturaleza mundana de la arquitectura y su realidad política. Su objetivo era *des-hacer* estructuras, *de-construir* imágenes, cuestionar lo arquitectural como trampa epocal, encontrar el fantasma en el interior de la máquina del capital. En el anteriormente citado texto del historiador James Atlee, (Ver nota 31) Matta-Clark reconocía que su búsqueda no pretendía sino dejar a la vista las estructuras de dominación ya que:

*(...) Al deshacer un edificio hay muchos aspectos de las condiciones sociales contra los que estoy actuando: en primer lugar, abro una situación o espacio físico que al estar cerrado ha sido preconditionado no sólo por una necesidad física de habitar sino por la industria de la construcción que produce contenedores urbanos y suburbanos como contexto para asegurarse una ciudadanía pasiva y aislada, asegurarse una clientela virtualmente cautiva. El hecho de que algunos edificios con los que he trabajado estén ubicados en áreas urbanas marginales y de población negra refuerza algunos de mis reflexiones al respecto, aunque no haría una distinción total entre el confinamiento de los pobres y la sutil 'containerización' de las zonas urbanas de mayor nivel socio-económico. La cuestión es reaccionar a la casi cada vez menos viable posibilidad del espacio privado, criticando el concepto actual de propiedad privada, reaccionando al aislamiento humano y social.*

Su larga lista de ideas, proyectos y acciones representa uno de los legados estéticos más significativos de la cultura contemporánea estadounidense reciente. El alcance precursor de su lúcida crítica del capitalismo enunció visualmente el fiasco del paradigma moderno en el ámbito de la arquitectura real. Una última frase-eslogan:

A RESPONSE TO COSMETIC DESIGN  
COMPLETION THROUGH REMOVAL  
COMPLETION THROUGH COLLAPSE  
COMPLETION THROUGH EMPTINESS





Fig. 17. *Splitting*, 1973. Un proyecto de Gordon Matta-Clark. New York.

[Traducción: *Una respuesta al diseño cosmético / Conclusión por medio de la sustracción / Conclusión por medio del colapso / Conclusión por medio del vacío.*]

En contestación al diseño de los espacios institucionales del arte, el artista Michael Asher tomó como estrategia de sus proyectos la sustracción y el vaciamiento. En el año 1974, en la Galería Claire Copley de Los Angeles, su decisión de mover el tabique que separaba el espacio de exposición de la oficina de dicho establecimiento obedecía al cuestionamiento: “¿Cómo afecta un tabique pintado de blanco al contexto del arte y a los objetos de arte que suelen observarse sobre esta superficie?” El gesto de Asher -- retirar el tabique -- desveló el ilusionismo del dispositivo galerístico *white cube* dejando a la vista, evidenciando como continuidad espacial, comercial y simbólica la realidad mundana conocida como “galería”. La obra titulada *Untitled* (Sin título) desveló las implicaciones del espacio de arte al sustraer un sencillo elemento de la arquitectura de la galería. Estos trabajos de sustracción parecían tener que ver con un espíritu de época y los discursos de reflexión fenomenológica de los espacios del arte; un obvio espíritu deconstructivo y de *crítico des-hacer* se puso en marcha a partir de los proyectos sustractivos de Asher.



Fig.18. *Untitled*, 1974. Michael Asher. Claire Copley Gallery. Los Angeles, California.

La resignificación espacial de los lugares (institucionales, urbanos, naturales, etc.) por sustracción, modificación o alteración comenzó a ser una estrategia habitual utilizada por los artistas. Cambiar un objeto existente de un lugar a otro, modificar la arquitectura o la funcionalidad de un diseño (Asher); desplazar las acciones de la vida privada al espacio público (Ukeles); modificar el canon de belleza femenino (Mendieta); subvertir la *performatividad* patriarcal de género (Piper), etc. se convirtieron en estrategias de *deconstrucción* específicas que tomaron forma estética a partir de la práctica de los artistas en su deseo de sobrepasar todas aquellas estructuras sociales, históricas y culturales que limitasen la apertura hacia otro tipo de sociedad. A través de experimentos con los que proponer otras maneras de organizar la vida social y sus vivencias, los gestos de los artistas buscaron sacudirse la dominación y el malestar. En esta línea de intereses, se encontraban los trabajos de muchas mujeres artistas que aplicando los discursos feministas comenzarán a utilizar su cuerpo físico como espacio de enunciación; un cuerpo que los discursos antipatriarcales denunciarán como dominado e invisibilizado, tendrá ahora necesidad estética de hacerse presente, visible, y también libre.

En el compendio de Lippard *Seis años: la desmaterialización del objeto de arte*,



Fig. 19. *Washing, Tracks, Maintenance*, 1973.

Mierle Laderman Ukeles.

Mierle Laderman Ukeles presentará su *Maintenance Art* (Arte del mantenimiento) perteneciente a la exposición *Care* (atención o cuidado) reconociendo abiertamente:

*(...) Soy una artista... una mujer... una esposa... una madre (en orden aleatorio). Habitualmente me paso gran parte del día fregando, limpiando, cocinando, ordenando, preservando y ocupada en labores de mantenimiento. (...) Así que en la exposición en el museo barreré y enceraré el suelo, limpiaré el polvo, fregaré las paredes, (estas acciones serán consideradas pinturas de suelo, trabajos de polvo, esculturas de jabón, pinturas murales, etc.) cocinaré, invitaré al público a comer, ordenaré, arreglaré, cambiaré las bombillas estropeadas... Mi proyecto artístico será realizar ese trabajo.<sup>37</sup>*

**37 LIPPARD**, Lucy R. 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. (pp. 220-221)

A partir de este traslado de las actividades domésticas al espacio público, la artista realizó en el Atheneum Wadsworth de Hartford, Connecticut, una serie de acciones documentadas fotográficamente muy reveladoras (limpiar, fregar, barrer cocinar, etc.) llevando a cabo su *performance de mantenimiento como obra de arte*. (Ver figura 19)



Fig. 20. *Touch Sanitation*, 1979-1980. Mierle Ladreman Ukeles salundando a un operario del servicio de recogida de basuras de la ciudad de Nueva York.

Años después, Ukeles llevará a cabo una investigación socio-estética en torno a los servicios de recogida de basura de la ciudad de Nueva York, el reciclaje y la sensibilización ecológica en la serie titulada *Touch Sanitation*, 1979-1980 (En contacto con la limpieza) para producir uno de los proyectos más ambiciosos realizados por la artista y un hito en la historia de los proyectos de *arte público participativo*. Durante todo un año, Ukeles se reunió con más de 8.500 empleados del Departamento de Limpieza de Nueva York (*NY City Sanitation Department*), estrechando la mano de cada uno de ellos para comunicarles con esta frase -- “*Gracias por mantener viva la ciudad de Nueva York*” -- la importancia social y humana de su labor. La artista documentó sus actividades meticulosamente, grabó sus conversaciones y recogió las historias personales de los trabajadores en un ejercicio estético de visibilización y valoración pública sin precedentes.



El desplazamiento de los artistas fuera del espacio de la galería, el museo, el conocimiento legitimado o el canon estético establecido motivado por la necesidad imperiosa de ampliar el *campo* <sup>38</sup> de actuación y comprensión había sido tematizado ya por la revolucionaria exposición *When Attitudes Become Form* <sup>39</sup> (Cuando las actitudes devienen formas) presentada en la Kunsthalle de Berna en el año 1969 por el comisario suizo Harald Szeemann. La muestra trataba de comportamientos y gestos, de procesos de investigación y metodologías extremadamente abiertos, libres y participativos orientados hacia la posibilidad efectiva de la práctica artística como fuerza revitalizadora de la vivencia del mundo. (Insisto en la idea de que todas estas expresiones deben ser entendidas históricamente en relación a los discursos de la contracultura y la efervescencia revolucionaria-utópica de su tiempo.) La coexistencia, la combinación, el trasvase y el solapamiento de discursos y prácticas característico de la apertura de aquel periodo posibilitó que ciertas estrategias estéticas fluyeran de manera simultánea y concordante a ambos lados del Atlántico. Las ideas antibelicistas, el pensamiento ecológico, la liberación sexual, el feminismo, las demandas sociales de reparto de la riqueza, etc. parecían unir a los artistas en su búsqueda imaginativa de nuevos espacios, lugares y localizaciones para una alternativa social. Dentro de estos discursos, el pensamiento feminista fue abiertamente beligerante en sus demandas y denuncias. La segunda ola del feminismo americano de los años 60 y 70 (con las figuras mediáticas de Betty Friedan, Angela Davis, Gloria Steinem y Robin Morgan, entre otras) consiguió acercar a un público amplio de mujeres las nociones y las reivindicaciones básicas de su movimiento. El ámbito artístico no fue ajeno a estas ideas

---

**38** El sociólogo francés Pierre Bourdieu apuntó que: “*En efecto, el campo es el espacio social donde los actores están en concurrencia con otros actores para el control de bienes especiales y esos bienes especiales son justamente las diferentes formas del capital.*” En **BOURDIEU**, Pierre; **WACQUANT**, Loïc J. D. 1993. *Réponses. Pour une anthropologie reflexive*. (pp. 73-75) Nota extraída de **BRAUN**, Dietmar. 1999. *Un cours sur Bourdieu au sein de Cours de Concepts de base en science politique*. Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne. Consultada el 23 de marzo de 2018 en <http://libertaire.free.fr/BourdieuConcepts.html>

**39** La muestra en la que participaron artistas europeos y una larga lista de artistas estadounidenses que incluía a Carl Andre, Richard Artschwager, Robert Barry, Mel Bochner, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Robert Smithson, Keith Sonnier y Lawrence Weiner fue un hito expositivo y supuso la emergencia en la escena internacional de los artistas postminimal norteamericanos.

ya que las mujeres artistas (con clara incidencia en la escena neoyorquina y californiana) comenzaron a desarrollar trabajos fruto del procesamiento estético de las renovadas perspectivas del género, la emancipación y la liberación antipatriarcal que presentando múltiples expresiones y variadas formalidades transformaron radicalmente la escena social. Una de las figuras destacadas de esta emergencia fue la escritora y crítica de arte Lucy R. Lippard, una de las primeras comisarias que concibió la forma exposición desde una óptica exclusivamente feminista. (Hablaré de sus aportaciones en el epígrafe 1.5.2 de esta primera parte.)



Fig. 21. *Untitled (Facial Hair Transplant)*, 1972. Ana Mendieta.  
Documentación fotográfica de una serie de performances que consistieron en trasladar el vello facial de un varón incorporándolo a su propio rostro.

Entre las numerosas aportaciones de mujeres artistas de aquel momento, la obra de la artista estadounidense de origen cubano Ana Mendieta profundizó en la violen-

cia física, sexual y cultural hacia las mujeres, el pensamiento mágico y los ritos de la muerte. Mendieta definió de manera temprana su práctica a partir de estrategias performativas en las que hizo uso de su propio cuerpo como vehículo para sus múltiples acciones documentadas en fotografía o film presentadas posteriormente a través de diversas estrategias expositivas. A pesar de nutrirse su obra de las ideas de los discursos feministas, algunas voces críticas consideraron la experiencia femenina mostrada por Mendieta como esencialista y excesivamente corporal.



Fig. 22. *Rape Scene*, 1973. Ana Mendieta.

*Untitled (Rape Scene)*, 1973 (Sín título. Escena de violación) presentó la documentación de la acción realizada por la artista en su apartamento mientras estudiaba en la Universidad de Iowa en el curso de Arte Intermedia dirigido por el artista alemán Hans Breder. La recreación de la escena de un crimen sexual fue la respuesta de la artista a la brutal violación y posterior asesinato de la estudiante Sara Ann Otten por parte de

otro alumno en marzo de 1973. Tan sólo un mes después del suceso, en abril de 1973, Mendieta recreó la escena siguiendo la descripción aportada por la prensa. En alguna entrevista posterior, la artista recordó que había creado este trabajo como “*reacción a la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres*”. Sus posteriores acciones realizadas en el espacio de la naturaleza llevaron a la artista a adoptar una estética muy singular en la que elementos mágicos provenientes de la cultura afro-cubana se sumaron a su práctica, complejizando más aún si cabe, el posicionamiento de su autora como artista, mujer, de cultura minoritaria, interesada en la violencia patriarcal, y cuyo discurso híbrido y sincrético abordaba también temáticas de tipo telúrico vinculadas a mitos primitivos. En una declaración del año 1981 refiriéndose a su obra titulada *Series Silueta*, 1973-1908, (un conjunto de *performances* documentadas en las que la artista hacía uso de su cuerpo, el paisaje y los materiales naturales) comentó las fuentes y las motivaciones de aquellas acciones:

*He estado llevando a cabo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Y creo que ha sido el resultado directo de haber sido arrancada de mi propio país (Cuba) durante mi adolescencia. Aún sigo abrumada por la sensación de haber sido expulsada del útero (la naturaleza). Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es en cierto modo un retorno a la fuente materna.* <sup>40</sup>

Mendieta fue precursora de la experimentación con el *land art*, el *body art* y la *performance*; posiblemente la primera artista de la escena estadounidense en combinar todas estas prácticas que dejaban entrever el interés creciente por los discursos de la ecología. Sus numerosos trabajos performativos desarrollaron una investigación de gran intensidad estética que ella misma denominó esculturas de “cuerpo-terrenales” (*earth-body sculptures*).<sup>41</sup> La importancia otorgada por la artista a la espiritualidad y a la dimensión estético-moral de la práctica artística quedó patente en el texto leído por la artista el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York titulado *Arte y política* en el que reconoció:

---

**40 MANCHESTER**, Elizabeth. 2009. *Untitled (Silueta Series, Mexico)*. TATE. Retrieved, 2018.

**41 JACOB**, Mary Jane. 1991. *Ana Mendieta: The Silueta Series (1973-1980)*. Galerie Lelong. Catalogue. (p. 3) La crítica de arte Mary Jane Jacob asume que Ana Mendieta: “(...) creó su propio estilo de arte corporal y arte de la tierra que de manera precoz ella misma denominó esculturas de cuerpo-terrenales.”





Fig. 23 y 24. *Bird Transformation* (1972) y *Life Tree* (1977) de Ana Mendieta.



*Creo que el mayor valor del arte, aún siendo una parte material de la cultura, sigue siendo su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, puesto que el arte es resultado de la actividad espiritual y su gran contribución tiene que ver con el desarrollo intelectual y moral del hombre.* <sup>42</sup>

Insistiendo a continuación en:

*(...) el hecho de que estéis hoy aquí es una prueba de que existe otra cultura al margen de la cultura de la clase dominante. Por supuesto, lo que me aportan los grandes trabajos artísticos no sólo tiene que ver con mi experiencia, sino con el hecho de que se crearan y que sean reales. Estoy convencida de que muchos de ellos se crearon en condiciones tan adversas como las que atravesamos hoy. Y eso prueba que sobreviviremos. Por eso vuelve una y otra vez la cuestión de la integridad en la estética y en la historia. Es una cuestión personal que afronta cada artista. Es una lucha constante. Están viniendo tiempos difíciles, pero creo que los artistas seguiremos haciendo nuestro trabajo. Seremos ignorados pero estaremos ahí.* <sup>43</sup>



Fig. 25. *The Mythic Being*, 1973. Adrian Piper.

---

**42 MENDIETA, Ana.** 1982. *Arte y política. Un texto de Ana Mendieta.* New Museum of Contemporary Art. New York. Texto íntegro de la conferencia impartida por la artista el 18 de febrero de 1982. Consultada el 4 de marzo de 2018 en <http://elumiere.net/especiales/mendieta/mendietaarteypolitica.php>

**43** Ibid.

En 1973, la artista afro-americana Adrian Piper creó un personaje ficticio masculino llamado el “ser mítico” (*The Mythic Being*) que se convirtió en protagonista de una serie pionera de *performances*, películas, series fotográficas, dibujos, acciones, etc. Piper maquillándose con una peluca, gafas de sol y bigote, sobreactuando con un exagerado lenguaje corporal masculino se transformó en el “ser mítico”. La adopción de este comportamiento convencionalmente identificado como masculino seguía estrategias de transvestismo performativo muy eficaces para denunciar la violencia machista y su tosquedad añadida. El proceso de transformación utilizado por Piper venía a desvelar la brutal y aceptada *performatividad* de género de los varones en base a la cual podían usar y abusar de su posición de privilegio social frente a la mujer en casi todos los ámbitos sociales. Con este tipo de actuaciones Piper llevó a cabo una larga serie de trabajos infundiéndoles un fuerte contenido personal y político. En su obra *My Calling (Card) # 1*, (Mi tarjeta de visita 1) del año 1986, la artista advierte a su público potencial:

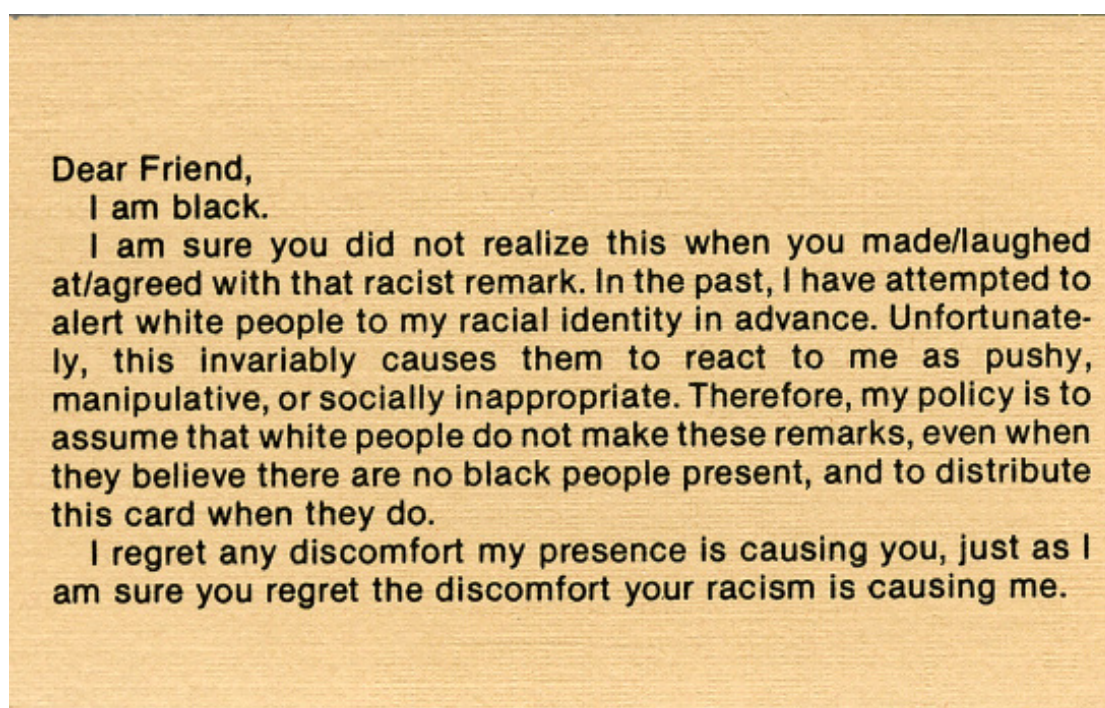


Fig. 26. *My Calling (Card) #1*, 1986. Adrian Piper. Publicada por Angry Art.

[Traducción del texto en la tarjeta de visita de Piper: *Querido Amigo. Soy negra. Estoy seguro de que no lo advertiste cuando hiciste/te reíste/asentiste sobre un comentario racista. En el pasado, estuve tentada de antemano de advertir a las personas blancas sobre mi identidad racial. Desafortunadamente, este gesto siempre fue consi-*



*derado embarazoso, manipulador o socialmente inapropiado. Por lo tanto, mi manera de proceder en la actualidad tiene que ver con asumir la idea de que los blancos no hacen ese tipo de comentarios, ni siquiera cuando creen que no hay personas de raza negra presentes; distribuyo esta tarjeta cuando alguien hace algún comentario racista. Siento cualquier incomodidad que mi presencia pueda generar, de la misma manera que estoy segura cualquier otra persona se arrepentirá de la incomodidad que su racismo me pueda provocar.]*

La incorporación de los diversos discursos emancipadores que conformaron la *nueva subjetividad resistente de la contracultura* pretendió no dejar de lado ninguna reivindicación social. A los discursos más abiertamente antidemocráticos reforzados por las posturas ideológicas más conservadoras se les enfrentaron las prácticas de las mujeres artistas feministas con sus propuestas críticas de género, raza, clase, identidad sexual, etc. Los lúcidos planteamientos de Piper no hacían sino reaccionar a las estrechas visiones patriarcales que ella como mujer, artista, de origen afro-americano, debía padecer cotidianamente. Su *ser mítico* (en realidad un personaje masculino fanfarrón y violento, un tanto ridículo, dominado por estereotipos machistas y gestualidad tremendamente brusca y desconsiderada) desvelaba la difícil e incómoda posición que como mujer debía soportar. Piper que ha desarrollado también una intensa y vibrante actividad reflexiva como escritora de ensayos reconoció en su texto del año 1989, *La xenofobia y el presente indánico* I que:

*Mis experiencias como mujer del tercer mundo han sido enormemente influidas por los intentos de marginalizarme o aislar me tanto social como profesionalmente, del ciudadano medio, es decir de la tendencia dominante. En muchos sentidos considero mi marginalidad una bendición más que una maldición, ya que la alienación también tiene su utilidad. Para sobrevivir en un ambiente hostil es necesario familiarizarse con sus recursos, comprender al agresor y prever sus ataques, con la idea de desarrollar estrategias de autodefensa adecuadas (sí, la lucha construye el carácter). Mi estrategia de autodefensa es transformar el dolor en significado.*

La intención de la artista de *transformar el dolor en significado*, o de significar el dolor de todos aquellos ciudadanos que por cuestiones de discriminación racial sean marginalizados, le llevó a realizar una serie de proyectos sobre la identidad racial afro-americana en los que, por ejemplo, mostró un autorretrato con sus rasgos resaltados en *Self portrait exaggerating my negroid features*, 1981. (Autorretrato con mis rasgos

afro-americanos exagerados.) (Ver figura 27); o su *performace* para enseñar a bailar música funk a un público no negro en *Funk Lessons*, 1983 (Ver figura 28); o su serie de tarjetas de visita que anunciaban en sociedad el origen racial de la artista para evitar comentarios xenófobos con *My Calling (Card) # 1*, 1986. (Ver figura 26) En su segunda tarjeta *My Calling (Card) # 2* advertía: *Querido amigo: no estoy aquí para ligar con nadie ni para que me liguen. Estoy solo porque quiero estar aquí, sola. Esta tarjeta no forma parte tampoco de ningún intento de prolongar ningún flirteo. Gracias por respetar mi privacidad.* Una obra presentada como sencilla tarjeta de visita, pensada para ser distribuida en el espacio público (bares, bancos de parques, el metro, el autobús, etc.) útil siempre que una mujer que se encontrase sola fuera abordada por algún varón interesado en seducir sexualmente. Los trabajos de Piper anduvieron la delicada frontera entre la reflexión y la confrontación ocupándose del racismo y el sexismo, ambos insertados como realidades abusivas en una sociedad persistentemente patriarcal.

Imagino que no es casualidad que el año de la aparición de las tarjetas de visita de Piper coincida con la publicación de *El origen del patriarcado* de la historiadora Gerda Lerner. En su ensayo Lerner trazó a través de un exhaustivo análisis historiográfico el origen de las estructuras patriarcales de dominación. Desplegando un agudo análisis de extraordinario rigor metodológico, su investigación expuso las vinculaciones y los multifacéticos acontecimientos históricos que desembocaron en la creación del patriarcado -- una realidad, según ella misma afirmó, asombrosamente incuestionada -- en la que mujeres y hombres se han visto envueltos desde hace más de 4.000 años hasta la irrupción reciente de la conciencia feminista. La articulación por la propia Lerner de la disciplina de estudios de la Historia de las mujeres <sup>44</sup> (*Women's History*) pareció anunciar el final del vacío académico y social de las mujeres en la historia. De esta manera lo expresaría en su ensayo *El origen del patriarcado*:

---

<sup>44</sup> La Historia de las mujeres es el campo de estudios orientado a la investigación del papel de las mujeres en la Historia. Esta disciplina incluye el estudio de la transformación a lo largo de la historia de la conciencia en torno a los derechos de las mujeres, la investigación de mujeres de vidas singulares y de grupos de mujeres de especial relevancia, además del efecto que los eventos históricos han ejercido sobre las vidas de las mujeres. Inherente a la propia naturaleza analítica de este campo está la creencia de que los estudios históricos tradicionales han ignorado, olvidado y minimizado las contribuciones de las mujeres. En este sentido la Historia de las mujeres es a menudo una forma de revisionismo histórico que busca superar y ampliar el consenso de la historiografía tradicional.

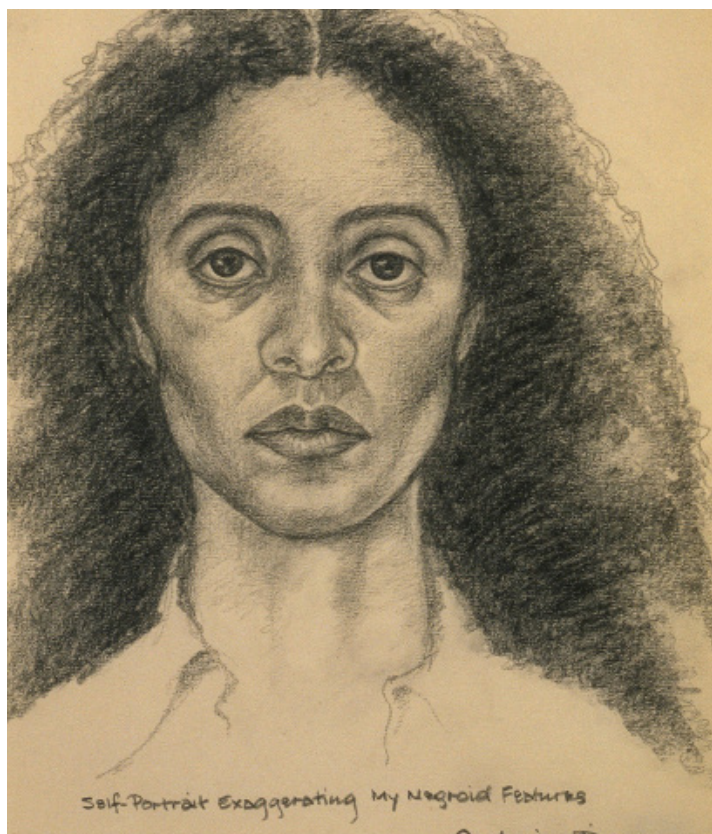


Fig. 27. *Self portrait exaggerating my negroid features*, 1981. Adrian Piper.  
Grafito sobre papel. 25 x 20 cms. aprox.



Fig. 28. *Funk Lessons*, 1983. Performance y film de Adrian Piper.

*(...) sólo a través del descubrimiento y el reconocimiento de sus raíces, su pasado y su historia, las mujeres como cualquier otro grupo humano, serán capaces de proyectar un futuro alternativo. Esta nueva visión demandará que las mujeres sean situadas en el centro, no sólo de los eventos históricos en los que de hecho siempre han participado, sino de la tarea de pensar y concebir el mundo. Las mujeres demandan, de la misma manera que los hombres hicieron durante el Renacimiento, el derecho a definir y a configurar el mundo.*<sup>45</sup>

Hacia mediados de la década de los años 80 del siglo XX, los discursos feministas parecieron superar todas las resistencias convirtiéndose en una de las últimas fronteras de la investigación histórica, sociológica y filosófica. En el proceso de documentación e interpretación del pasado femenino, un inmenso y valioso trabajo historiográfico comenzó a rellenar los espacios en blanco de los relatos históricos dominantes y a estructurar eficaces vías para la representación de la vida de la mujeres, sus anhelos y sus aspiraciones (sexuales, vitales, económicas, políticas, etc.) El despertar de la conciencia feminista de los años 80 y 90 efectivamente ayudó a configurar el mundo social desde una perspectiva histórica de género llevando a Lerner a expresar con claridad la intención de su labor investigadora:

*Me gustaría situar a las mujeres en la historia. Quiero decir, no situar a las mujeres en la historia porque de hecho ya están en ella. (...) Lo que quiero es que la Historia de las mujeres se legitime para que forme parte de los estudios universitarios en todos los niveles; me gustaría que cualquiera pudiera cursar un doctorado sobre la Historia de las mujeres sin tener que sentirse avergonzado por ello.*<sup>46</sup>

En un relativo corto período de tiempo el cuestionamiento crítico elaborado por los discursos feministas de mano de la propia Lerner (tras más de 40 años de actividad profesional como escritora de ficción, ensayista e investigadora académica) junto a muchas otras figuras de gran capacidad comunicadora vinculadas a la segunda ola del feminismo estadounidense, consiguieron dar la vuelta a la árida situación que rodeaba todo lo relacionado con las mujeres en el ámbito social estadounidense. Gerda Lerner -- junto a su compañera Joan Kelly -- dirigió el primer programa de master sobre Historia de las mujeres en 1972; ocho años después en 1980, por expreso encargo de la Univer-

---

**45 LERNER**, Gerda. 1986. *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press. (p. 243)

**46 LERNER**, Gerda. 1997. *Why History Matters. Life and Thought*. Oxford University Press. Introd. (p. xi)



dad de Wisconsin-Madison, fundó el primer primer programa de doctorado, llegando a aceptar en 1982 el cargo de presidenta de la Asociación estadounidense de historiadores convirtiéndose en la segunda mujer en presidir esta prestigiosa institución. La aparición paralela de los Estudios de las mujeres (*Women's Studies*) como campo de especialización ayudó enormemente a su naturalización académica de manera tal que para el final de los años 90 más de 200 instituciones de enseñanza superior estadounidenses ofrecían programas avanzados de master y doctorado, siendo notoria la presencia de profesoras y profesores especializados en Historia de las mujeres estadounidenses.

Esta transformación evidente en el tratamiento y la visibilidad de los discursos feministas se verá ampliada críticamente con el impulso de la teoría *queer*<sup>47</sup> y la determinante figura de la pensadora Judith Bultler cuyo ensayo *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (El problema del género: Feminismo y la subversión de la identidad) publicado en la ciudad de Nueva York por la editorial Routledge en el año 1990 determinará definitivamente los discursos *sobre la construcción cultural del género y la sexualidad*. Esta nueva visión formará parte del paisaje discursivo de la ciudad coincidiendo con el momento de mayor incidencia de la crisis del SIDA y una intensa reacción del activismo cultural. Los *discursos prefigurarán lugares para la participación ciudadana*; los espacios de diálogo social para la producción común de pensamiento serán un fenómeno determinante como elemento de transformación en unos años, la década de los 90 del siglo XX en los Estados Unidos, en los que la necesidad acuciante de representar y dar cuenta de las historias de vidas olvidadas en los márgenes, se imponía con urgencia. (Trataré la influencia de

---

<sup>47</sup> Según el filósofo Paul B. Preciado: “El movimiento ‘queer’ es post homo-sexual y post-gay. Ya no se define con respecto a la noción médica de homosexualidad, ni se conforma con una reducción de la identidad gay a un estilo de vida accesible dentro de la sociedad de consumo neoliberal. Se trata, por lo tanto, de un movimiento post-identitario: ‘queer’ ya no es una identidad en el folklore multicultural, sino una posición crítica atenta a los procesos de exclusión y marginación que generan cada ficción identitaria. El movimiento ‘queer’ no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes del género y la sexualidad que resisten las normas impuestas por la sociedad heterosexual dominante, atentos también a los procesos de normalización y exclusión interna de la cultura gay: la marginación de lesbianas, de cuerpos transexuales y transgéneros, de inmigrantes, de trabajadores y trabajadoras sexuales.” PRECIADO, Paul B. 2009. “Queer”: History of A Word By Paul B. Preciado. *Parole de Queer*. Consultada el 3 de febrero de 2019 en <http://paroledequeer.blogspot.com/2015/04/queerhistory-of-word-by-paul-b-preciado.html>



Judith Butler en el epígrafe 1.6.2. de esta primera parte.)

El colectivo Group Material, comenzó sus actividades en las calles y los espacios alternativos de arte desde un paradigma que poco tenía que ver con la estética dominante en la escena neoyorquina. El temprano proyecto *Da Zi Baos*, 1982 (Ver figura 29) presentado en el espacio público de Union Square en Nueva York, así lo expresaba como lema programático: *Incluso si es fácil y divertido estamos cansados de ser el público. Queremos hacer algo más. Queremos hacer nuestra cultura en lugar de comprarla.* Este explícito texto estaba entre muchos otros que presentaban, por ejemplo, frases de Monseñor Romero, Obispo de Managua, sobre la situación de conflicto bélico en Nicaragua; testimonios de ciudadanos anónimos de carácter ético-social; comentarios de algunos políticos conservadores; leyes contrarias a los derechos laborales; mensajes sobre la gestión de algunas instituciones y sus programas, etc. Los pósters funcionaban a modo de espacio textual de denuncia presentando en el ámbito público mensajes críticos con las políticas neoconservadores de la administración Reagan. La voluntad y el beligerante deseo de configurar un público participativo expresado por Group Material -- *Queremos hacer algo más... No queremos sencillamente consumir la cultura sino crearla según nuestra propia idea estético-política* -- pasaba por dar valor comunicacional a cualquier espacio, fuera éste institucional-galerístico, o cualquier localización en el espacio público de la ciudad.

El artista Doug Ashford componente de Group Material lo expresó de la siguiente manera en uno de sus textos críticos dedicado al análisis del colectivo:

*Vimos la calle y el museo como sitios potenciales de diálogo, fortalecidos por la naturaleza social del lugar apropiado para la epifanía y la acción, como lugares donde podrían planearse el conflicto y el disenso, espacios donde los enfrentamientos entre lo público y lo privado podrían ser reconfigurados. El proyecto Da Zi Baos se inspiró en una experiencia similar que surgió del Muro de la democracia realizado en China: era una especie de paisaje de reflexión social en el que la disputa podía ser vista como base para la democracia. Queríamos entender este vigoroso diálogo independientemente de los objetos de arte, basándolo en actitudes de descentralización y poniendo en cuestión el poder o el aura de los objetos de arte, de lo que surgió el diálogo de apreciación de ese poder y sus implicaciones sociales. De la poética surgió la conversación, y luego, el descentramiento colectivo y la búsqueda de formas de resolución poética. Con este fin, el artefacto y el arte se presentaron juntos, el archivo y la colección se dispersaron, la idea de galería comercial fue*



Fig. 29. Group Material. *Da Zi Baos*, 1982. Union Square. Nueva York.

*superada por el salón que pudo finalmente convertirse en una representación emocional del conjunto de sentimientos inherentes al trabajo político.*<sup>48</sup>

En este ambiente de giro social propiciado por el entendimiento abierto de la *participación*, los colectivos artísticos, los artistas y los agentes del arte más comprometidos encontraron nuevas posibilidades de articulación estética. La pareja de artistas John Ahearn & Rigoberto Torres invitaba a los vecinos de los barrios de clase trabajadora de la periferia de la ciudad a colaborar y a participar en la producción de sus instalaciones callejeras. Las esculturas presentadas en los muros de las fachadas representaban miméticamente a ciudadanos del vecindario. Estas piezas eran fieles reproducciones de personas que se prestaban a ser moldeados, retratados y convertidos en esculturas urbanas de pared. Aquellas figuras funcionaban a modo de retratos-relieve que ahora en razón de la *participación* entre artistas y colaboradores componían un sencillo homenaje a ciudadanos anónimos con identidades concretas.

<sup>48</sup> ASHFORD, Doug. 2010. *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*. European Institute for Progressive Cultural Policies. Consultada el 8 de marzo de 2018 en <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en>.



Fig. 30. *Street Installation*, 1983. John Ahearn & Rigoberto Torres.

Barrio del Bronx, New York.

Entre 1970 y 1990 la ciudad de Nueva York experimentó una profunda transformación urbana cuyo objetivo político final era convertir la ciudad en sede mundial del capitalismo financiero, corporativo y transnacional, configurar Nueva York como la primera *ciudad global*.<sup>49</sup> Esta metamorfosis incluía la redefinición de muchos aspectos sociales, el abandono de la antigua cultura industrial y la adaptación a un paradigma marcado por la nueva cultura del capital. El discurso de éxito que impulsaba la capitalidad global de la ciudad obviaba los traumáticos efectos y las profundas reformas que dicha reestructuración supondría para un amplio sector de población de clase media y trabajadora arrastrados finalmente por brutales procesos urbanos de abandono e intensa gentrificación. Fruto de este complejo colapso urbano, y en medio de este gran plan reformista corporativo planeado a la medida de sus promotores, los estándares mínimos del contrato social fueron abandonados. En medio de este escenario, varios artistas internacionales afincados en la ciudad abordaron con sus obras esta transformación urbana comenzando a cuestionarse las políticas espaciales de la ciudad contemporánea. Una lista de los

<sup>49</sup> Más información sobre el concepto de ciudad global en: **SASSEN**, Saskia. 1991. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.

artistas que trabajaron en esta dirección durante la década de los años 80 en Nueva York podría incluir a Hans Haacke, Suzanne Lacy, Martha Rosler, Camilo Vergara, Richard Serra, Agnes Denes, Tehching Hsieh, Krzysztof Wodiczko y Francesc Torres, entre otros.<sup>50</sup>

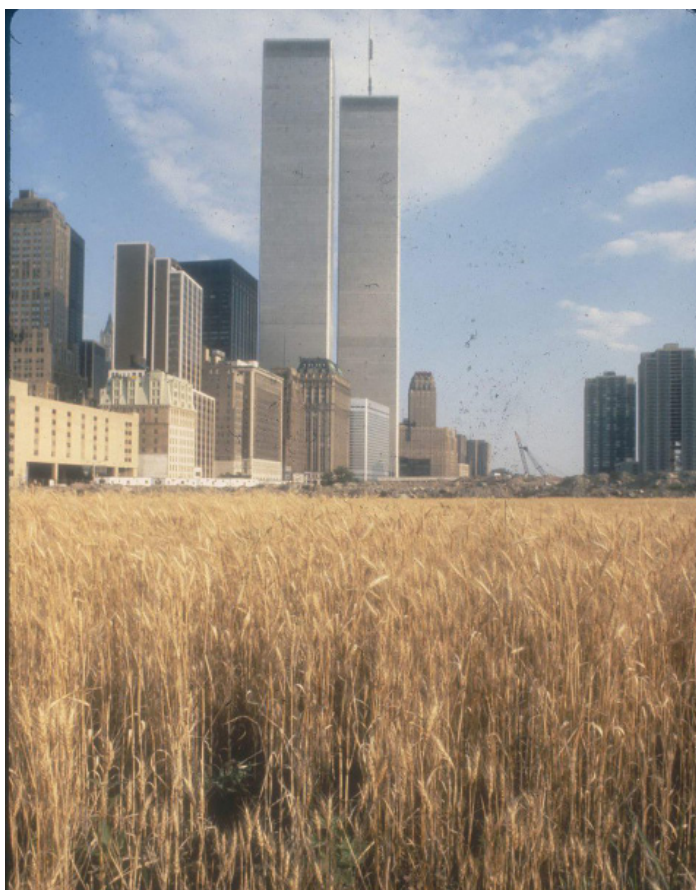


Fig. 31. *Wheatfields for Manhattan*, 1982. Agnes Denes.  
Battery Park New York. Public Art Fundation.

El giro social experimentado por la escena neoyorquina abrió de manera altamente imaginativa las posibilidades expositivas y el uso posible de los espacios y las localizaciones. En estos proyectos la *participación* directa en la elaboración final del proyecto obedecía a la voluntad de los artistas de des-centrar, exteriorizar y desjerarquizar. Colaborar en los barrios, trabajar en los vecindarios dando un papel activo a las

---

<sup>50</sup> Más información sobre los proyectos de arte público norteamericanos en: **CANDELA**, Iria. 2007. *Sombras de la ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Editorial. Madrid.



asociaciones de base fue una compensatoria estrategia vinculada a la complicada situación económica de muchas de estas comunidades desfavorecidas. Era evidente que una multitud de ciudadanos deseaba levantar la voz frente a la dureza y la indignidad de ciertas políticas estatales y locales implementada en la ciudad de Nueva York. Aquella voluntad de representación abierta a la *participación* comenzó a generar proyectos de *arte público* cuyas estrategias estaban concebidas como intervención social orientando sus energías, no hacia la creación de objetos de arte, sino hacia la interacción y los procesos colaborativos. De esta manera, muchos de los proyectos desarrollados en Nueva York (y por extensión en los Estados Unidos) durante la década de los años 80 ayudaron a redefinir el significado de lo que una exposición de arte podía llegar a suponer, transformando nuestra percepción del alcance del *arte público* y ampliando las posibilidades sociales de los proyectos al introducir nuevas temáticas y nuevas formas de producción y comunicación. Todas estas nuevas vivencias, experiencias, *performatividades* y formalidades venían dadas por la novedosa utilización de los espacios, los lugares y las localizaciones que estos proyectos atravesados por la *estética de la participación* (*Participatory Aesthetics*) y las *políticas del espectador* (*Politics of Spectatorship*) pusieron en marcha. Podría decirse que muchos de aquellos proyectos propusieron vías novedosas al combinar exhibición y discurso, colaboración y producción estética sofisticada vinculados a pedagogías colectivas de contestación y de atención social.

El proyecto expositivo *Culture in Action* (Cultura en acción) comisariado en 1993 por Marie Jane Jacob para el programa de Arte Público de la ciudad de Chicago invitó a ocho artistas a trabajar de manera constante durante varios meses con colectivos ciudadanos e instituciones locales abordando temas como la contaminación, las divisiones sociales y raciales, los prejuicios étnicos, la vivienda, la criminalidad, la salud, el desempleo, etc. Los proyectos orientados a visibilizar las problemáticas locales de la ciudad contaron con la participación directa de los ciudadanos de los barrios, de activistas, de funcionarios del ayuntamiento, etc. (Analizaré en detalle este proyecto de Marie Jane Jacob en el epígrafe 2.1.5. presentado en la segunda parte de esta tesis. En este análisis abordaré a su vez los diversos proyectos presentados por esta singular y pionera exposición.)

Esta novedosa propuesta cuya investigación buscaba ampliar las posibilidades



Fig. 32. Suzanne Lacy. *100 Boulders*, 1993.  
Proyecto perteneciente a la exposición *Culture in Action*. Chicago.

estéticas del espacio público tuvo su versión europea con *Project Unité*, un proyecto comisariado por Yves Aupetitallot en el año 1993 en la población francesa de Firmimy entre los meses de junio a septiembre en el famoso edificio de Le Corbusier, L' Unité de habitation.<sup>51</sup> Los hallazgos y las novedades planteadas por esta propuesta participativa europea se inspiraron también en el proyecto *Chambres d'amis* (Habitaciones de amigos) comisariado tan sólo cinco años en 1986 por el comisario Jan Hoet en la ciudad

---

**51 ROBERTS**, James. 1993. *Down With The People*. *Project Unité, Unité d'Habitation, Firminy, France*. Frieze. Consultada el 12 de marzo de 2018 en <https://frieze.com/article/down-people>. La lista de artistas participantes en este proyecto pionero incluía a Art Orienté Objet, John Currin, Clegg & Guttman, Gerard Dilleymuth, Mark Dion, Peter Doig, Dominique Gonzalez-Foerster, Renée Green, Thomas Locher, Christian Philipp Müller, Phillippe Parreno, Raymond Pettibon, Martha Rosler y Heimo Zobernig, entre otros.

belga de Gante con una propuesta que hizo uso de espacios privados (salones, dormitorios, lobbies de edificios, pasillos de apartamentos, etc.) cedidos por sus propietarios para la exhibición de las obras que conformaban el proyecto.

Los discursos de los espacios alternativos seguían siendo eficaces para la estructuración de experiencias que primasen la vivencia social y personal no alienada. La posibilidad de *conformar espacios compensatorios concebidos de modo diferencial* y ocupados en la búsqueda de un tipo de público activo parecía flotar en el aire de la época reforzada por una aspiración creativa contraria a la estandarización de los comportamientos sociales, abierta a las potencialidades de los diversos modos de ser, actuar y habitar. Hacia finales de la década de los 80, estos renovados discursos comenzaron a orientar sus energías hacia una hibridación efectiva de los ámbitos público y privado.



Fig. 33. Félix González Torres. *Untitled (Billboard Poster)*, 1989.



Fig. 34. *Placebo*, 1991. Félix González-Torres.

La obra del artista de origen cubano afincado en Nueva York, Félix González Torres reflejó este nuevo impulso. González Torres que formó parte del colectivo Group Material desarrolló sus proyectos, instalaciones, ediciones de pósters, *performances*, etc. dando especial protagonismo a los relatos de vida vinculados a la crisis del SIDA. Sus obras ayudaron a visibilizar públicamente los anhelos de los afectados (muchos de ellos amigos cercanos y compañeros de activismo) a partir de lo que podríamos considerar como *políticas de la hospitalidad* (*Politics of Hospitality*). Sus vallas publicitarias con efemérides vinculadas a la aparición del virus VIH, (Ver figura 33) sus imágenes fotográficas intimistas presentadas en el espacio público, sus instalaciones en las que ediciones de pósters eran gratuitamente ofrecidas a los espectadores como acción de distribución participativa de ideas, sus series de instalaciones *Placebo* presentadas de manera variable a lo largo de varios años para rendir homenaje personal a sus amigos fallecidos, etc. supusieron una emergencia estética de alto impacto al introducir en el espacio urbano (en las calles, el metro, los autobuses, los museos, los medios, las galerías, etc.) narraciones vinculadas al terrible sufrimiento de los ciudadanos enfermos. Los colectivos activistas, los artistas y la ciudadanía tomó clara conciencia de la amenazante desaparición de espacios hospitalarios de acogida, de la obvia crueldad social y el dis-



tanciamiento frente al dolor de los otros. Frente a aquella enrarecida atmósfera social carente de la mínima solidaridad que la realidad de la enfermedad requeriría, González Torres desarrolló su obra artística dando cabida a la expresión de los afectos, el cuidado y la atención como nuevos ingredientes estéticos para la maltrecha razón social y su contrato.

La negación de la alteridad que la aparición del SIDA puso de manifiesto, preparó el terreno a los discursos del *otro* a partir de la recuperación ética del concepto del rostro (Emmanuel Levinas), las *políticas de la hospitalidad* (Edmond Jàbes y Jacques Derrida) y la compasión *queer* (Judith Butler) que durante la década de los años 90 en Europa y los Estados Unidos adquirirían una resonancia ética justificada por la urgencia. El pensamiento del filósofo francés-argelino Jacques Derrida (introducido en los Estados Unidos en los años 70 a partir de las traducciones al inglés de Gayatri Spivak y la difusión intelectual de Edward W. Said en sus ensayos *Comienzos: Intención y método*, 1975 y *El mundo, el texto y el crítico*, 1983) se había ocupado del concepto de la hospitalidad considerando esta actitud humana de atención y donación como *cultura en sí misma*.<sup>52</sup> Una cultura ética (extensible también al ámbito político) basada en la idea de acogida y vinculada a la interrupción del yo social y sus programas. Esta interrupción de los programas sociales (del yo, el beneficio o el tacticismo) según Derrida acontecía cada vez que un anfitrión o una anfitriona abrían su hogar a los *otros*, “suspendían” la dinámica mundana convencional dejando espacio al acercamiento, al diálogo y a la apertura. Siguiendo el planteamiento ético radical de Derrida, este intercambio favorecido por *la acogida del otro en el hogar*, convertiría a los invitados en los verdaderos dueños de la casa. Efectivamente, los cuestionamientos de la ética posmoderna orientados hacia el reconocimiento radical de la alteridad se sumaron con fuerza a las nuevas prácticas artísticas que comenzaron a hacer públicas las operaciones privadas llevadas en el espacio de la casa para mostrar un arte cuyas categorías híbridas parecían ahora suspender una división rígida entre lo público y lo privado. Pequeños grupos de ciudadanos reunidos alrededor de mesas compartirán ahora la comida, la bebida y el diálogo articulando estéticamente una vivencia de hospitalidad a partir de una apertura hacia los usos domésticos considerando los modos sociales del intercambio y la *participación* como material estético.

---

52 DERRIDA, Jacques. 2005. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge. (p. 16)

*Estética relacional* sería la exitosa etiqueta crítica propuesta por el crítico francés Nicolas Bourriaud en su ensayo *Esthétique relationnelle* (Les presses du réel, 2001) para englobar estas nuevas actitudes y cuestionamientos. Bourriaud sugirió que frente a la estandarización, los artistas se orientaron hacia: *una práctica artística que aparece hoy como un terreno rico para la experimentación social, como un espacio en parte preservado de la uniformización de los comportamientos*. De este modo, las nuevas propuestas orientadas hacia lo interhumano, favorecedoras del encuentro y resistentes frente al vaciamiento de las formas sociales, serían según Bourriaud, tremendamente eficaces para reflexionar los vínculos sociales del objeto de arte. Según palabras del propio autor presentadas en su libro tendríamos que tener en cuenta que :

*(...) Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las 'formas', deberíamos hablar de 'formaciones', lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual demuestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.*<sup>53</sup>



Fig. 35. *Untitled (Free)*, 1992. Rirkrit Tiravanija. Gallery 303. Nueva York.

---

**53** BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel. (p. 61)

El planteamiento de Bourriaud definió un nuevo paradigma artístico destinado a interactuar en la esfera de las relaciones a partir de las obras de Félix González Torres, Rirkrit Tiravanija (Ver figura 35), Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Vanessa Beecroft, Pierre Huygue, Jeremy Deller, Liam Gillick y Thomas Hirschhorn entre otros. Bourriaud definió su enfoque *relacional* concibiendo al artista como “catalizador” y su actividad como un conjunto de prácticas que toman como punto de partida teórico y práctico la totalidad de las relaciones humanas y su contexto social.<sup>54</sup> Dentro de esta lógica *relacional* el artista aparecería ahora como mediador que -- en lugar de ser el centro de la escena -- más bien la organizaría como espacio artístico, social y afectivo de relaciones y flujos de la socialidad. El artista no operaría ahora en un espacio autónomo o privado sino en las nuevas posibilidades de apertura y diálogo entre los objetos de arte y la ciudadana.

Nicolas Bourriaud presentó en su ensayo un extenso análisis del trabajo de Félix González Torres apuntando la determinante influencia de su obra en la escena internacional al articular novedades de gran alcance estético que sirvieron para redefinir la práctica visual de los años 90. Las performances, instalaciones, ediciones, etc. de González Torres abordaron el drama social de la crisis del SIDA por medio de una singular sutileza, formalizando los relatos privados de ciudadanos afectados por la enfermedad y el aislamiento a partir de una narratividad visual de calidad acogedora. Sus espacios instalativos diseñados bajo códigos minimal presentaban el espacio de visibilidad adecuado para *la comunicación urgente de una nueva calidad de la participación ciudadana*. La utilización de espacios públicos para la comunicación de vivencias privadas ayudó sin duda a la configuración de una estética de la cercanía y la comprensión, a la vez que no olvidaba su faceta de denuncia y exigencia ético-política. La obra de González Torres, insistió Bourriaud, determinó el despertar social de la conciencia a partir de una sofisticada producción estética caracterizada por su eficacia para retorizar en torno a la figura del *otro (sintiente)*.

Otro de los artistas presentado por Bourriaud vinculado a las prácticas de la *estética relacional* fue Rirkrit Tiravanija (artista de origen indonesio afincado en Nueva York) que en un intento por definir su actividad propuso su eslogan-manifiesto:

---

<sup>54</sup> Ibid. (p. 10)

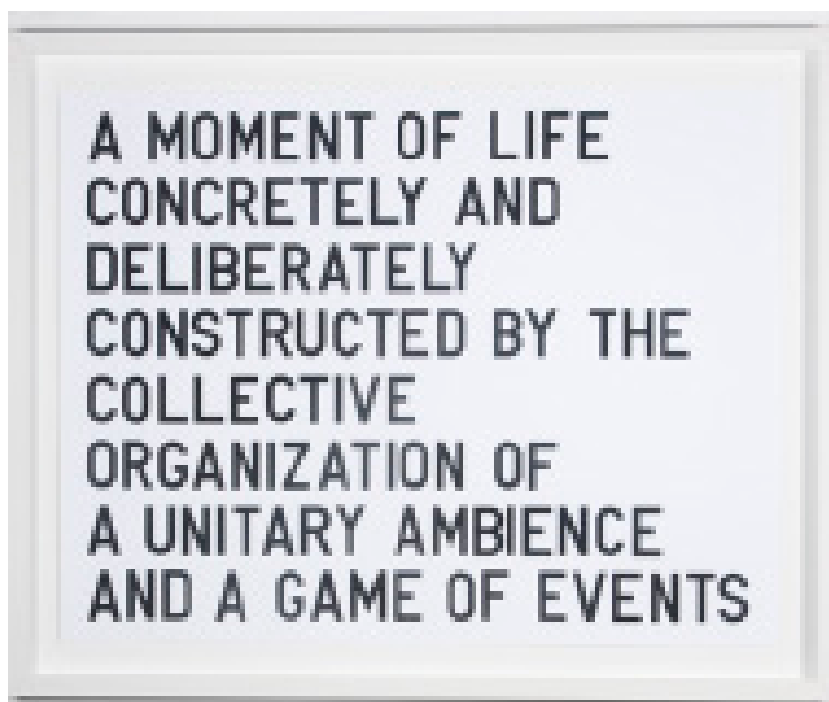


Fig. 36. Rirkrit Tiravanija.

*Un momento de vida concreta y deliberadamente construido por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de eventos.* (Ver figura 36) En sus obras Tiravanija no dejó lugar a dudas de su voluntad programática para diseñar momentos y articular eventos participativos que propiciasen el encuentro y el diálogo con el *otro*. Según el artista, de este “estar juntos” se podría desprender un nuevo paradigma estético y social que trabajase en contra de la estandarización, la alienación y la pérdida de la imaginación lúdica. Un ejemplo paradigmático de sus propuestas fue presentado dentro de la exposición internacional Skulptur Projekte Münster llevado a cabo en dicha ciudad alemana en el año 1997. Tiravanija concibió un escenario para realizar una sencilla obra teatral utilizando títeres. Varios colectivos locales fueron invitados a colaborar y se hicieron responsables del diseño del decorado, el atrezzo, el guión de la obras a representar, la escenificación y la propia producción de las marionetas. El proyecto presentado contaba con un sobrio espacio-mobiliario diseñado para ser utilizado simultáneamente como tarima-escenario, cafetería y lugar de encuentro. A diferencia de un teatro convencional, el público tuvo la libertad de caminar durante la actuación, de tomar algo y de socializar en aquellas gradas de madera que invitaba a los ciudadanos a ser parte activa del proyecto.

El proyecto *Untitled (The Zoo Society)* <sup>55</sup> se inspiró en historias locales y buscó estructurar el encuentro con el público a partir de la experiencia del libre juego aportado por la utilización de los títeres y su potencialidad narrativa. En la fusión entre producción y recepción, arte e interacción social, este lugar de encuentro-escenario-instalación supuso un ejemplo vibrante de los proyectos participativos descritos por Nicolas Bourriaud bajo la etiqueta crítica de *estética relacional*.



Fig. 37. *Untitled (The Zoo Society)*, 1997. Rirkrit Tiravanija.  
Skulptur Projekte Münster. Alemania.

---

**55** *Untitled, 1997 (The Zoo Society)* fue un proyecto participativo llevado a cabo por Tiravanija en colaboración con el Skulptur Projekte de la ciudad de Münster. La propuesta contaba con un sencillo escenario de madera, marionetas y un guión para la puesta en escena de una obra teatral de títeres realizado en colaboración con un grupo de escolares del Gymnasium Paulinum y otros ciudadanos colaboradores. La localización de la instalación fue el jardín del antiguo parque zoológico concebida como intervención efímera y participativa durante la duración del evento. *Skulptur Projekte Münster Archive*, 1997. Rirkrit Tiravanija. Consultada el 15 de marzo de 2018 en <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/124/>.



#### 1.4. Discursos, acción ciudadana y visualidad política. Antecedentes epistemológicos del activismo político de los años 60 y 70 en los Estados Unidos. (Desde Rosa Parks hasta la *New American Culture*)

*“Ninguna otra actuación humana requiere más del discurso que la acción.”*

Hannah Arendt <sup>56</sup>

Los antecedentes epistemológicos presentados en esta sección ayudarán al lector a reconocer críticamente las ideas, categorías y autores que determinaron las circunstancias históricas del activismo cultural en la década de los 90 del siglo XX en los Estados Unidos. Esta lectura de época estará estructurada desde los intereses que me han ocupado como artista visual en los últimos años. Por supuesto, en esta realidad de análisis podrían entrar en juego algunas otras consideraciones de tipo historiográfico y estético. Aún con todo, esta síntesis analítica está realizada desde una lectura que estoy convencido aportará una comprensión útil en relación al caso de estudio y su multifacética realidad.

La línea de análisis propuesta buscará dilucidar los antecedentes sociales, históricos y de discurso que hicieron posible una *performatividad* democrática de naturaleza singularmente norteamericana, de tal manera que podamos entender la aparición de ciertas ideas y discursos (Arendt, Austin, Polanyi, Marcuse) como causa decisiva para la acción social de los movimientos analizados. Para ello presentaré aquellas ideas que pudieran esclarecer los vínculos entre los distintos eventos, sin olvidar presentar sus efectos que en muchos casos tomaron forma estética y/o artística. Así, he considerado importante analizar las conexiones entre el concepto de *vida activa* de Hannah Arendt y la *performatividad* del lenguaje de John L. Austin ya que ambas ideas posibilitaron a la ciudadanía la articulación de la novedad (política en Arendt y lingüística en Austin). Sería interesante resaltar el insospechado éxito social de la idea de *performatividad* del lenguaje que entró a formar parte insustituible de la cultura política estadounidense desde el primer momento de su irrupción en la vida pública y académica.

---

**56 ARENDT**, Hannah. 1958. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago. (p. 179)

A su vez, recalcar la importancia de los diversos discursos de carácter textual, visual, vivencial y ciudadano que influyeron en la renovación democrática en la Europa de posguerra y en los Estados Unidos al plantear críticamente cómo se debería entender el contrato social en una sociedad gestionada institucionalmente desde el diálogo incluyente y no violento. No sería tampoco irrelevante, considerar el concepto de economía vinculada (*Concept of Embeddedness*) propuesto por el teórico Karl Polanyi que influyó en las ideas de gestión socialdemócrata de posguerra en la redistribución de la riqueza. En este sentido, tampoco es gratuito recordar que el reparto de la riqueza y la posibilidad del ascenso social eran ideas centrales de las reivindicaciones ciudadanas de los 60 y los 70 en los Estados Unidos y que la marcha a la capital del país liderada por Martin Luther King en el año 1963 desfilaba bajo el nombre de *March on Washington for Freedom and Jobs* (Marcha a Washington por la libertad y el trabajo).

Creo necesario insistir sobre las influyentes aportaciones lanzadas a la vida social por los diferentes agentes del discurso que articularon el estado de opinión necesario para conformar la Nueva Izquierda, uno de los movimientos de renovación política más importante para las luchas sociales y democráticas en los Estados Unidos de los años 60 y 70. Algo más a favor de la comprensión de *la vida social de las ideas*, ya que nunca se sabe a ciencia cierta cuándo un concepto o una categoría ejercerá socialmente su influencia crítica ni cuando un colectivo la hará suya para utilizarla como herramienta de *performatividad* democrática. Esto que apunto -- sobre la inesperada *vida social de las ideas* -- es un fenómeno mundano que ha acontecido recurrentemente a lo largo de la historia ya que las emergencias ciudadanas, aparte de estar justificadas desde una perspectiva moral, se alimentan de discursos y de la consigna: *las ideas tienen consecuencias*. Es intención de este epígrafe describir el espíritu de aquel período histórico en el que se articularon los movimientos sociales de los 60 y los 70 para presentar sus influencias posteriores en la emergencia ciudadana de los 90. En definitiva, presentar una sencilla imagen de la particularidad social estadounidense resaltando sus avances y retrocesos, sus fricciones y logros agonísticos para determinar que efectivamente los logros colectivos en democracia son fruto de intensos y complejos procesos de diálogo, confrontación y consenso.



#### 1.4.1. La *vida activa* según Hannah Arendt



Fig. 38. Hannah Arendt.

La aparición del ensayo *La condición humana* en el año 1958 fue sin duda una emergencia de efecto inesperado en la escena académica e intelectual estadounidense básicamente por el singular e idiosincrático análisis que su autora Hannah Arendt realizó sobre *la capacidad humana de comenzar algo nuevo*. Margaret Canovan, prologuista de la segunda edición del libro publicada por The University of Chicago Press, llegó a considerar a Arendt como una “teórica del comienzo”, del principio de lo nuevo y de la acción de la novedad en el mundo. Arendt era una reconocida pensadora en el ámbito académico estadounidense aunque no era aún la celebridad mediática que llegaría a ser más tarde a raíz de la publicación en 1963 de su libro *Eichmann en Jerusalén*. El poeta británico Hugh Wystan Auden comentó su impresión sobre este ensayo apuntando que: “Muy de vez en cuando, te cruzas con un libro que parece haber sido escrito especialmente para uno mismo... *La condición humana pertenece a ese selecto grupo de libros.*”

Pero, ¿de qué trata este ya clásico análisis del pensamiento político? El ensayo presenta un análisis fenomenológico bastante atractivo y original de las actividades hu-

manas, abordando también las diferencias de significado político de los términos poder, violencia y fuerza; tematizando en torno a las realidades de la propiedad y la riqueza, la tierra y el mundo, etc. El ensayo documentado desde la Historia de las ideas y la exploración etimológica de las diferentes categorías analizadas parece haber sido concebido para recordarnos que la capacidad humana de actuación pervive y está presente en el mundo incluso en las condiciones aparentemente más improbables. Según Arendt el mayor error de los filósofos desde Platón ha sido ignorar precisamente esa condición fundamental de la política que operaría entre ciudadanos, hombres y mujeres, que actuando conjuntamente por medio de sus acciones podrían comenzar algo totalmente nuevo cuyos efectos nunca serían totalmente predecibles. Con la idea de situar la acción en el centro de su discurso político, Arendt realizará un esfuerzo conceptual y de análisis fenomenológico separando tres formas básicas de actividad humana a partir de las categorías de labor, trabajo y acción. A saber:

1. La labor correspondería a toda aquella actividad humana encargada del mantenimiento como seres vivos (como animales humanos) relacionada básicamente con el sustento, la higiene, la habitación, etc.

2. El trabajo se correspondería con la actividad vinculada al mundo de los objetos y los artefactos, su diseño y fabricación. (Arendt nos recuerda reiteradamente el carácter eminentemente objetual del mundo -- *The Thing-character of the World* -- y sus creaciones humanas.

3. La acción se correspondería con aquellas actividades realizadas como individuos que existen en el mundo y habitan en relación a la pluralidad de los demás hombres y mujeres.

Será esta última categoría (no la labor ni el trabajo) la considerada por Arendt como eminentemente política, ya que la acción nos obliga a entender que habitamos un mundo humano común compartido con otros que a su vez poseen visiones diferentes a las nuestras, y que es por medio de esta diferencia de visión, que una idea común sobre el mundo puede ser estructurada junto a otros. (El término inglés *Togetherness* es usado por la pensadora para referirse a la realidad humana de actuar en acuerdo con los otros.) Sin esta imagen común, insiste Arendt, ninguna experiencia de pluralidad política

sería posible ya que cada uno de nosotros sería remitido una y otra vez al ámbito de la subjetividad en el que sólo operan los sentimientos, los deseos y los anhelos individuales. Esta fenomenología de las actividades humanas propuesta por Arendt negará que en la vida moderna la capacidad de acción haya sido relegada, reconociendo que los hombres y las mujeres en las sociedades industriales contemporáneas, a pesar de permanecer sumidos en un constante exigencia de producción y consumo, conservan su capacidad de acción intacta. Al mismo tiempo, anuncia que cualquier acción comporta novedad, generando un acontecer diferencial que puede llegar a situarse incluso fuera del control de sus agentes, fuera del propio control humano. Efectivamente, el análisis planteado apuntará a la centralidad de la reflexión política para la supervivencia material del mundo ya que el libro escrito en 1958 desde las exigencias de su tiempo hace continuas referencias a la carrera espacial, a la posibilidad humana de habitar fuera de la tierra, al avance exponencial de la tecnología y al amenazante poder nuclear. Esta perspectiva cierta de destrucción del hábitat humano y del planeta sirvió a la pensadora para determinar la necesidad imperiosa de reflexión acerca de la posibilidad real de una confrontación nuclear promovida por los poderes políticos de las grandes potencias. La guerra nuclear, posible en todo momento durante el período de la Guerra fría, obviamente informó las ideas y las páginas de este libro en el que su autora denunció la “carencia de reflexión” (*Thoughtlessness*) característica de su tiempo según ella vinculada a la pérdida de un mundo humano común.

Según Arendt, la posibilidad de acción junto a otros a partir de la reflexión política y en base a las soluciones que lo nuevo (no siempre controlable) pudiera aportar, era tan posible y cierta como la amenaza nuclear lo era para el mundo durante aquella década de los 60. Apuntar que esta estructuración de la vida política basada en la acción, la vivencia de la diferencia y la pluralidad no excluía la posibilidad subjetiva del diálogo, el intercambio y la mediación ya que este abordaje de lo político no dejaba de ser una apuesta abierta a la contingencia, al fracaso o a la frustración de las mejores intenciones. En cualquier caso, escapando al catastrofismo gratuito o apocalíptico, Arendt otorgó a la acción humana un *status* similar a la realidad de la natalidad, igualando en cierto modo el nacimiento de las ideas y de los seres humanos, definiendo el mundo y la existencia como genuinamente condicionados por el nacimiento. (Esta idea anterior se diferenciaba bastante de la opción por la mortalidad postulada por el filósofo alemán Martin Heidegger en algunos de sus escritos.) Vivir es entender el proceso de lo nuevo, en-

tender lo natal y sus efectos sobre el mundo, que efectivamente pueden ser frustrantes en virtud de su indiscernibilidad, pero que representan también la respuesta necesaria para la solución a la pregunta de la existencia y de la supervivencia. Arendt lo expresó de manera sucinta al considerar que: *Actuar, en su sentido más general, significa tomar la iniciativa, comenzar (como indica el verbo griego 'archein': empezar, liderar, aunque también, puede tomar el sentido de 'legislar' u ordenar, poner algo en marcha (...))* <sup>57</sup> Para la continuación apuntar la unicidad "milagrosa" de la acción y sus efectos sobre la vida social con estas palabras:

*Forma parte de la naturaleza del comienzo que algo nuevo se ponga en marcha que no podía ser esperado de nada de lo que hubiese ocurrido anteriormente. Este carácter de sorprendente no expectativa es inherente a todos los inicios y todos los orígenes (...) El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que lo inesperado puede ser esperado de él, que el hombre es capaz de actuar de manera infinitamente improbable. Y esto de nuevo es posible sólo porque cada hombre es único, de tal manera que con cada nacimiento algo absolutamente nuevo llega al mundo.* <sup>58</sup>

Con su análisis, la pensadora pretendió destacar la particularidad de su concepto de *vida activa* que no podría ser definido como "mero hacer" ni clasificado entre las actividades humanas destinadas a la productividad. Lo producido y lo manufacturado no posee más significado que lo revelado en el producto final (con su apariencia y función particular) resultado de un proceso de producción. La acción en cambio se situaría en un "ámbito otro", ineludiblemente vinculada a un "quien", ya que la acción sin nombre, sin alguien vinculada a ella, para Arendt carecería de significado. Del anterior comentario se desprenderá la importancia otorgada por la autora a la identidad de la acción (al quién y al cómo se actúe) ya que: (...) *al actuar y al hablar, los hombres muestran quiénes son, revelando activamente sus identidades personales únicas y así de esta manera se presentan en el mundo humano.* <sup>59</sup> Arendt expresará de esta manera la importancia que los vehículos culturales (el habla, la interacción junto a otros a través del diálogo, la comunicación, la colaboración ciudadana y la *participación*, etc.) supondrán para la acción en sociedad.

---

**57 ARENDT**, Hannah. 1958. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago. (p. 177)

**58** Ibid. (p. 178)

**59** Ibid. (p. 179)

En 1970, doce años después de la aparición de *La condición humana*, Arendt volvió a insistir en su ensayo *On Violence* (Sobre la violencia) en torno a la capacidad política de la acción reconociendo que:

*Lo que hace al hombre político es la facultad de acción; le permite unirse a otros, actuar en concierto, y conseguir objetivos y empresas que jamás imaginó en su mente ni en lo más profundo de su corazón, si no hubiese sido por este don de embarcarse en algo nuevo. Filosóficamente hablando, actuar es la respuesta humana a la condición de natalidad.*<sup>60</sup>

Podríamos concluir de manera sumaria que negar a los hombres y las mujeres su posibilidad de acción es privarles de su vida política y de la capacidad para transformar sus condiciones dando una respuesta a la pregunta de la existencia. Actuar es, verdaderamente como Arendt reconoce, la facultad más milagrosa otorgada a los seres humanos. Arendt que en el año 1951 publicó su ensayo *The Origins of Totalitarianism* (Los orígenes del totalitarismo) conoció bien los efectos de una vida social privada de la capacidad de acción (política), no sólo por haber investigado historiográficamente en las causas y los efectos de los regímenes totalitarios europeos, el antisemitismo y el imperialismo, sino por haber experimentado en primera persona esta privación a partir de su vivencia como mujer, judía y disidente, forzada al exilio primero en Francia y después en los Estados Unidos. La acción escaparía pues a las lógicas utilitaristas de la producción y sus ideologías de manera tal que la propia *vida activa* permanecerá continuamente vinculada al cuestionamiento y al mantenimiento de las razones positivas de la existencia. La *vida activa* supondría la garantía de supervivencia -- no sólo histórica sino también biológica -- de las sociedades al permitir la reflexión política y la articulación (consensuada y agonísticamente alcanzada) de nuevos contratos sociales.

---

**60 ARENDT**, Hannah. 1970. *On Violence*. A Harvest Book. Harcourt, Inc. (p. 82)

#### 1.4.2. La *performatividad* (feliz o infeliz) de John L. Austin

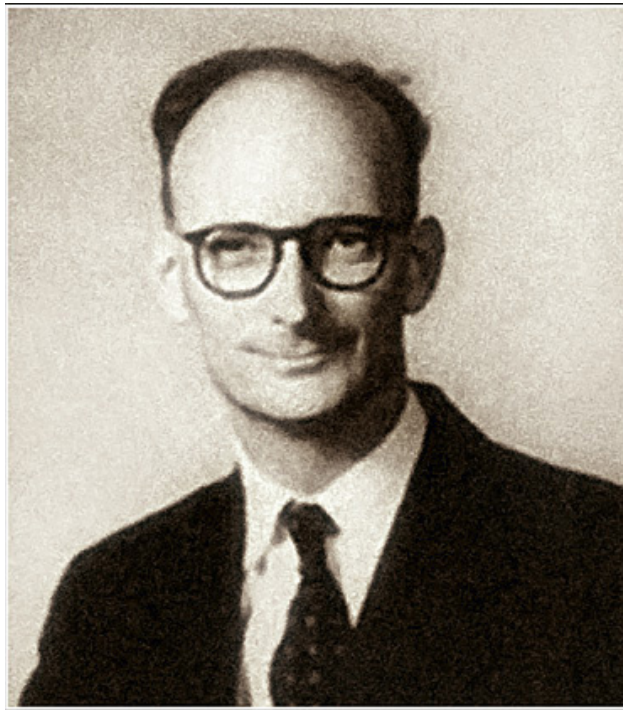


Fig. 39. John Langshaw Austin

En el año 1955, el filósofo del lenguaje británico John Langshaw Austin impartió en la Universidad de Harvard las conferencias William James. Un ciclo en el que a lo largo de doce comunicaciones presentó su exitosa *teoría del acto de habla* (*Act Speech Theory*). Estas conferencias no tomarán forma impresa hasta algunos años después en 1962, una vez su autor consideró su argumentación definitivamente formada en el ensayo que llevará por título *How to Do Things with Words* (*¿Cómo hacer cosas con palabras?*). Austin con un lenguaje sencillo y nada farragoso, tratando de, como él mismo reconoce, realidades muy obvias del lenguaje cotidiano, comenzará de manera cuidadosa a presentar una primera definición de frases y expresiones clasificándolas como:

a). Aquellas que describen, informan o constatan algo y que pueden ser consideradas finalmente como verdaderas o falsos en virtud de la información que ofrezcan, a las que Austin da el sencillo nombre de *frases constativas* (*Constative Utterances*)

b). Aquellas otras frases vinculadas, totalmente o en parte, a la realiza-



ción de una acción de tal manera que este tipo de expresiones no son sólo decir algo sino que están ineludiblemente ligadas a “hacer algo”. A estas frases Austin les otorgará el nombre de *performativas* (*Performative Utterances*) que finalmente pueden ser clasificadas como “felices” o “infelices” según sea el efecto de significación (logrado o frustrado) sobre el mundo.

De manera bastante humorística, en su texto anunciará que esto que podría parecer un sofisticado planteamiento de lingüística avanzada en realidad presenta ejemplos que probablemente serán decepcionantes para algunos. Uno de los ejemplos presentados por Austin para ilustrar su clasificación de frase *performativa* es la acción de botar un barco y la frase convencionalmente ligada a esa acción o ritual civil -- *¡Bautizo a este barco con el nombre de Queen Elizabeth!* --, al tiempo que el emisor de la frase realiza la acción de estrellar una botella de champagne contra el casco. Un segundo ejemplo cotidiano utilizado en la ceremonia de una boda al recitar el marido la fórmula: *Tomo a esta mujer como mi legítima esposa*. U otra aún más común, al retar por medio de una apuesta: *¡Te apuesto seis peniques a que mañana lloverá!* Etc. Austin comentará que este tipo de frases utilizadas en el contexto apropiado (una boda, la botadura de un barco, o la barra de un bar) no describen ni informan sobre lo que el emisor dice sino que sirven para reforzar aquello que el emisor está haciendo. Las frases no describen la acción que va ligada a ellas pero la acción de realizarla haciendo uso de una frase (convencionalmente aceptada como otorgadora de sentido una vez pronunciada en las circunstancias de convencionalidad y el escenario adecuado) servirá eficazmente para conferir e investir sentido (declaratorio, contractual o de compromiso). Austin lo expresó de la siguiente manera en su ensayo:

*Entonces, ¿cómo llamamos a una frase o una expresión de este tipo? Propongo llamarla una ‘frase performativa’ o una expresión performativa, o de manera más sencilla, una ‘performativa’. El término performativo será utilizado en una variedad de formas y construcciones, igual que podría ocurrir con una frase imperativa. El nombre se deriva, por supuesto de ‘perform’ (actuar), el verbo habitual relacionado con el sustantivo ‘acción’: indica que la emisión de la frase es de hecho la realización de una acción, de tal manera, que no se considera que al decir la frase se esté sólo diciendo (...)*<sup>61</sup>

---

**61 AUSTIN**, John L. 1962. *How to do things with Words*. Harvad Unirersity Press. Cambridge, Massachu-  
setts. (p. 6)



Lo que Austin viene a decir es que las frases performativas no son mero lenguaje sino que aspiran a generar sentido a partir de una acción de lenguaje o de un *acto de habla* (*Act Speech*). Imagino que Austin jamás pensó que su análisis fuese a obtener un éxito de tal alcance fuera de su disciplina. Porque efectivamente, lo que no pasaba de ser una idea sencilla presentada desde el ámbito de la filosofía del lenguaje y la lingüística, tan sólo algunos años más tarde en virtud de su potencial para estructurar nuevos significados, signos y acciones, pasó a convertirse en una de las herramientas más eficaces para la articulación de una nueva subjetividad resistente vinculada a los movimientos sociales de los Derechos Civiles y la Nueva Izquierda (*New Left*). Efectivamente como Edward W. Said consideraría, los conocimientos viajan, y este desplazamiento de ideas entre campos opera de manera real produciendo giros y efectos epistemológicos de alcance en ocasiones insospechados.

Algo de esto ocurrió con la idea de la *performatividad* del lenguaje ya que otorgaba al *acto de habla* un poder generador, considerando al lenguaje una práctica particular con la potencialidad de afectar e inventar la realidad a partir de la voluntad expresa de significar del emisor y el hablante. Esta voluntad de significación sería vinculada a las actitudes receptivas y colaboradoras de los oyentes (los receptores) que bajo ciertas circunstancias podrían hacer bascular al lenguaje hacia novedosos significados por medio de textos, palabras y acciones (felices o infelices en razón de su logro y efectividad de sentido). La famosa frase *I have a dream* proclamada por Martin Luther King en su discurso del año 1963 *Marcha a Washington por el trabajo y libertad* podría ser considerada un buen ejemplo de *performatividad*, un eslogan vinculado a la aparición de una nueva subjetividad en la historia y generado por expreso deseo de los ciudadanos bajo la aspiración colectiva de renovación. Aún con todo, la *performatividad* lógicamente no trata solamente de crear eslóganes políticos sino de articular nuevas condiciones de convencionalidad y por extensión nuevas condiciones de consenso a partir de las cuales generar nuevos contratos sociales. La *performatividad* se convirtió pues en el arma social colectiva para “remover” todos aquellos significados endurecidos o democráticamente caducos en virtud de su ineficacia social. Frente a la brutalidad acrítica del poder – pensaron muchos ciudadanos -- la *performatividad*, la acción y la contestación.

De esta manera, esta idea sobre la producción del lenguaje sirvió como herramienta efectiva para muchos movimientos que lucharon por la ampliación de la idea de

democracia americana, la construcción de nuevas identidades sociales y la emancipación. A la contestación de estos movimientos se sumaron las feministas, los ecologistas, los gays y las lesbianas, los afro-americanos, los indígenas, los hispanos, los veteranos de guerra, los pacifistas, los jóvenes universitarios, etc.<sup>62</sup> La emergencia y la búsqueda desesperada de una nueva subjetividad política orientada hacia la aplicación de los nuevos derechos provocó una importante ola de reformas y transformaciones. A las instituciones locales y federales estadounidenses no les quedó finalmente otra salida que escuchar las reivindicaciones de millones de ciudadanos.

Para las prácticas tradicionales de la danza, la música, el teatro, las artes visuales, etc. la aparición de esta una nueva idea significó una vía extraordinariamente rica que favoreció la aparición de un nuevo entendimiento artístico en los Estados Unidos los años 60 y 70 del siglo pasado. Esto fue debido a que muchos artistas, o bien formaron parte activa de alguno de estos colectivos activistas, o bien simplemente se dejaban influir por el espíritu de época. Sea como fuese, muchos artistas actuaron bajo una conciencia política (explícita o no) determinada por actitudes contestatarias, contraculturales, antifascistas, antioficialistas, libertarias, idealistas, democráticas e incluso de carácter lúdico-anarquista. Baste recordar que entre estas últimas expresiones se encontraban los colectivos hippies (*hipsters*), los yippies de Abbie y Anita Hoffman, Jerry Rubin, Nancy Kurshan y Paul Krassner fundadores del *Youth International Party*, YIP (Partido Internacional de la Juventud), u otros grupos grupos de la izquierda radical norteamericana.

(Presentaré un análisis detallado de la vinculación de este fenómeno social norteamericano con las prácticas performativas en el epígrafe 2.7. al tratar las categorías de nomadismo, *performatividad* y crítica democrática en relación a mis proyectos de arte.)

---

<sup>62</sup> “El descubrimiento teórico de la performatividad y la práctica de métodos de acción directa en los años 60 fueron responsables de introducir las ‘políticas prefigurativas’. El historiador Wini Breine acuñó este término para referirse a ‘el esfuerzo para crear y prefigurar por medio de la experiencia de la acción y la conducta la sociedad deseada, el énfasis en los medios y no en los fines, los experimentos utópicos y espontáneos desarrollados en medio de la acción mientras se trabajaba orientados hacia el objetivo final de una sociedad libre y democrática’. En la segunda mitad de la década de los 60, este entendimiento de la política se convirtió en una característica de muchas protestas a lo largo del mundo.” En KLIMKE, Martin; SCHARLOTH, Joachim. 2009. *Utopia in Practice: The Discovery of Performativity in Sixties’ Protests, Arts and Sciences. Historising 1968 and the Long Sixties*. Historein. Vol.9 (2009). Nefeli Publishers. (p. 53)

#### 1.4.3. Karl Polanyi y la gran transformación de una *economía no-vinculada*



Fig.40. Karl Polanyi

El ensayo de Karl Polanyi *La gran transformación* (*The Great Transformation*) publicado en el 1944 exponía a través de un documentado análisis histórico la imposibilidad *de facto* de una *economía no vinculada* (entiéndase, desregulada o sin intervención por parte del estado o alguna institución de control económico similar). Este posicionamiento planteado por Polanyi a favor de la necesaria intervención de los gobiernos y las instituciones económicas (nacionales e internacionales) en la regulación del mercado, le confrontaba críticamente con las ideas del liberalismo económico más afín a la desregulación, la liberalización y la privatización. Polanyi planteó su visión reconociendo que:

*Nuestra tesis es que la idea del mercado autoregulado implica una completa utopía. Una institución como esa no podría existir por mucho tiempo sin alienar la sustancia humana y natural de la sociedad; habría destruido al hombre y habría convertido su entorno en una absoluta ruina.*<sup>63</sup>

---

**63** POLANYI, Karl. 2001. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*. Beacon Press. Boston. (p. 3)

Polanyi argumentó que los mercados desregulados nunca funcionan en razón de sus deficiencias internas, sus contingencias y sus crisis cíclicas, de modo que la intervención estatal es siempre una realidad necesaria para el propio mantenimiento funcional de la economía. Este debate del que Polanyi fue un protagonista teórico de primer orden se avivó intensamente en el momento histórico de aparición de su libro, el período posbélico que dará paso a la Guerra Fría, y con ella traerá una confrontación ideológica titánica entre la economía socialista de versión soviética y el liberalismo de mercado de inspiración estadounidense. Curiosamente, en el mismo año de 1944, el economista Friedrich Hayek, de ideas totalmente contrapuestas a las planteadas por Polanyi, publicará el ensayo *The Road to Serfdom* (El camino a la servidumbre) criticando las políticas intervencionistas del *New Deal*<sup>64</sup> (el Nuevo trato, o más adecuadamente traducido, el Nuevo contrato social) que el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt había puesto en marcha en la década de los años 30 para incentivar la maltrecha economía estadounidense después de la quiebra bursátil de la bolsa de Nueva York en 1929. Efectivamente, las políticas del *New Deal* suponían una transgresión directa del dogma liberal de “no intervención de las instituciones estatales” en los asuntos económicos. Consecuentemente, la acción política y económica de Roosevelt constituía a pesar de su obvia necesidad una injerencia inaceptable que Hayek auguró en su libro que llevaría a los Estados Unidos de nuevo a la bancarrota y hacia un régimen totalitarista basado en el intervencionismo. Hayek (junto a otro teórico de similar inspiración, Ludwig von Mises) trabajaron arduamente después de la Segunda Guerra Mundial para restaurar y legitimar intelectualmente el liberalismo de mercado. Sus propuestas intentaban desbancar el éxito de las teorías keynesianas que desde la década de los años 30 hasta bien entrado los años 60 constituyeron el núcleo intelectual de la socialdemocracia y su exitosa política de redistribución de la riqueza. Polanyi posicionándose más afín a las ideas de John Maynard Keynes, y totalmente contrapuesto a las ideas de Hayek y Mises, desarrolló una tercera vía.

---

**64** El *New Deal* fue un ambicioso plan de emergencia nacional llevado a término entre los años 1933 a 1938 de apoyo a los agricultores, los desempleados, los jóvenes y los ancianos, a través de un intensivo proyecto de construcción de nuevas infraestructuras, la protección del empleo, la inversión en salud, la educación pública, la creación de un sistema de pensiones, la implementación de una fiscalidad progresiva, etc. El *New Deal* legisló limitaciones para la industria bancaria y financiera e introdujo cambios en el sistema monetario con la idea de proteger la economía de los efectos devastadores de otra futura crisis. El *New Deal* supuso la reacción estatal con la que contrarrestar los efectos negativos de la Gran depresión del año 1929.

¿En qué consistía esta nueva tercera vía de alcance crítico tan decisivo? La idea central del libro de Polanyi fue el concepto de *economía vinculada*. Polanyi criticaba el asumido dogma liberal que daba por cierto la autoregulación de los precios del mercado en base a la oferta y la demanda. Según su visión este mecanismo de reequilibrio de los mercados no siempre funcionaba, dejando inefectivo ese supuesto automatismo de ajuste (como dejó claro el colapso financiero del año 1929) provocando desequilibrios y obligando inevitablemente a los gobiernos estatales a corregirlos asumiendo sus costes. Con el término *economía vinculada* quería expresar que el mercado no es una realidad autónoma o una entidad abstracta separada de su entorno; la economía es una realidad subordinada y condicionada por una realidad material e histórica concreta y por lo tanto siempre vinculada e inserta dentro de un sistema humano, social y natural de condiciones y relaciones.

Una economía basada en la no intervención del estado según la concepción liberal no sólo era difícilmente manejable sino que además sería inviable. Para Polanyi la posición liberal de no-intervención estatal en la economía era una falacia ideológica, porque *de facto*, cualquier gobierno moderno, recordaría el autor en su libro, se ocuparía de garantizar la circulación del dinero y el crédito, gestionar la demanda de empleo, ofrecer educación y formación a los ciudadanos para cubrir esas demandas, ayudar a los desempleados en tiempo de crisis, controlar los flujos migratorios, cuidar de la pensiones, asegurar el suministro de alimentos, incentivar la construcción de infraestructuras y viviendas, organizar la gestión fiscal, mantener activo y adecuadamente remunerado al funcionariado, atender la seguridad de las fronteras, etc. De tal manera que la economía defendida como dogma por el pensamiento económico liberal era una ilusión incluso si considerasemos el caso de la más liberal de las economías, los Estados Unidos. Polanyi quiso criticar en su ensayo el giro epistemológico (la gran transformación como anuncia el título del texto) que supuso la concepción moderna por la cual la sociedad debía ajustarse a la lógica del mercado y no al contrario, reconociendo que este giro (estructurado por las ideas de los economistas ingleses Thomas Malthus, James Mill y David Ricardo a finales del siglo XVIII dando paso a la primera Revolución Industrial) requirió que los seres humanos y el medio ambiente natural fuesen considerados como mercancías. Toda realidad material (incluyendo a las personas) fue cosificada, y por tanto, susceptible de ser mercantilizada. Polanyi con un análisis en profundidad de estas ideas advirtió sobre las desastrosas consecuencias que las prácticas liberales anti-regulatorias

suponían, admitiendo en base a los casos ofrecidos por la historia de la economía, que ciertas dinámicas depredatorias de los mercados nunca se detendrían a menos que fuesen legisladas y reguladas. Polanyi denunció estas concepciones entendiendo que era inmoral, antirracional y tremendamente destructivo como concepto antropológico y cultural, considerar *la naturaleza como una mera mercancía*, criticando a su vez que fueran los ciudadanos más desprotegidos y pobres los que tuvieran que sufrir directamente una y otra vez los ciclos económicos de crisis agravados por las medidas de una economía desregulada. Polanyi consideró que la naturaleza y el trabajo humano no deberían estar al servicio de una lógica de mercado (potencialmente brutal) sino que bien al contrario deberían estar integradas de manera tal que pudieran ser fuente de bienestar democrático y prosperidad para todos. En la introducción de la edición citada, el prologista Fred Block, reconoce aque:

*Las sociedades de mercado necesitan que el estado juegue un papel activo en la gestión de la economía, y esa función requiere toma de decisiones políticas que no pueden reducirse sencillamente a un rol de tipo técnico o administrativo. Cuando las políticas estatales se orientan hacia la 'desvinculación de la economía' provocando así una mayor presencia del mercado autorregulado, la ciudadanía se ve obligada a asumir mayores costes. Los trabajadores y sus familias se vuelven más vulnerables al desempleo, los agricultores están expuestos a una mayor competencia de las importaciones y se exige que ambos grupos se adapten a menores derechos de asistencia. A menudo se necesitan mayores esfuerzos estatales para asegurar que estos grupos soportarán estos mayores costes sin involucrarse en acciones políticas disruptivas. Esto es en parte lo que Polanyi quiso decir con su afirmación 'el laissez-faire fue planeado' ya que se requirió la acción del gobierno y una gran represión para imponer esta lógica de mercado con sus consecuentes riesgos para la gente común.*<sup>65</sup>

Ante la obvia presión de la economía no-regulada sobre la ciudadanía Polanyi expresó que: *"en una sociedad establecida, el derecho de los ciudadanos a la no-conformidad debería ser institucionalmente protegido."* De tal manera que el ciudadano libre de presiones o amenazas por parte de ningún poder pudiera seguir su propia conciencia de acción y pensamiento. Polanyi anunció los peligros de una economía depredadora no-regulada en los años en los que una gran guerra seguía en marcha y en la que los

---

**65 POLANYI**, Karl. 2001. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*. Beacon Press. Boston. Introduction. (p. xxvii)



fascismos totalitaristas y el imperialismo habían conducido a millones de ciudadanos al borde del precipicio por no decir que a la aniquilación extrema. Su ensayo supuso algo más que una legítima defensa del poder democrático de la intervención del estado como garante de la preservación de la vida humana y el medioambiente. En la parte final del texto reconocerá que:

*Mientras los hombres sean fieles a su tarea de crear una libertad más abundante para todos, no deben temer que el poder o la burocracia se vuelvan contra él y destruyan la libertad que está construyendo por medio de su acción. Este es el significado de la libertad en una sociedad compleja; nos da toda la certeza que necesitamos.*<sup>66</sup>

El preclaro análisis histórico, ideológico y moral planteado por el ensayo La gran transformación ha sobrevivido al paso del tiempo y a la fuerte implantación de los conceptos neoliberales de la Escuela económica de Chicago desarrolladas por el teórico Milton Friedman, ideas que conformaron la base ideológica de la era Reagan y Thatcher. Las ideas de Polanyi aún tienen valor de uso ya que ha sido el reciente Premio Nobel de economía Joseph Stiglitz el responsable de traer de nuevo, a la primera línea de los discursos económicos, su obra. Esta reaparición de Polanyi en la escena global ha ocurrido inmediatamente después de la crisis financiera del 2008 generada en los Estados Unidos tras la caída del gigante bursátil Lehman Brothers. Polanyi se adelantó a su tiempo planteando la intervención estatal y de las instituciones internacionales en la regulación del mercado como una realidad viable y positiva para garantizar la vida de nuestras democracias y, a la vez, la vida misma. La idea de Polanyi de concebir la economía como una realidad vinculada dio valor discursivo a todas aquellas medidas que buscasen contrarrestar las prácticas abusivas de los agentes del mercado, defendiendo tempranamente la ampliación de los medios de control de los estados, apostando por la función reguladora de las instituciones internacionales. (En la actualidad esas instituciones estarían representadas por la Organización Mundial del Comercio, WTO; el Fondo Monetario Internacional, IMF; y el Banco Mundial, WB, etc. que, desafortunadamente, en muchos casos refuerzan las prácticas económicas más irresponsables, desreguladas y menos sometidas a control).

---

<sup>66</sup> Ibid. (p. 268)

El concepto de *economía vinculada* supuso una aportación que superó la teoría económica de su propia época manteniendo en el presente la vigencia de su crítica. Así, el concepto de vinculación (*Embeddedness*) influyó de manera inspiradora al pensamiento político, las humanidades, las ciencias sociales, el pensamiento ecológico, la crítica teórica del neoliberalismo, la disciplina de la economía de las mujeres y la teoría de la globalización. Académicos e investigadores de diversos campos como el mismo Joseph Stiglitz, Richard Sennett, Saskia Sassen, Arjun Appadurai, Jane Bennett y Noam Chomsky, entre muchos otros, siguen considerando las concepciones económicas de Polanyi como una de las más lúcidas aportaciones a la teoría económica de la segunda mitad del siglo XX.

#### 1.4.4. La emergencia de una nueva subjetividad colectiva resistente, el movimiento de los Derechos Civiles y la Nueva Izquierda estadounidense

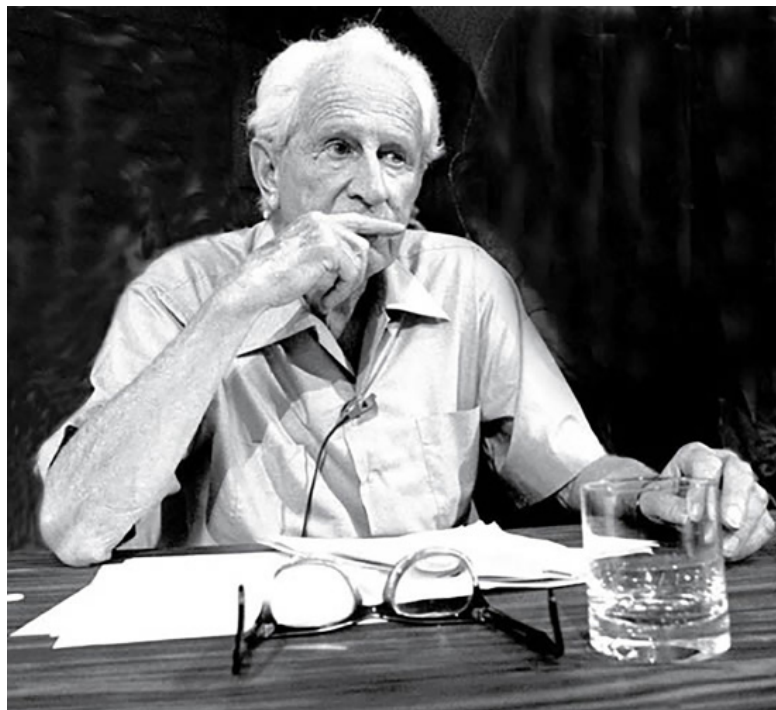


Fig. 41. Herbert Marcuse.

La aparición de la Nueva Izquierda (*New Left*) hacia finales de los años 50 del siglo XX supuso una renovación política cuyas reivindicaciones reformistas planteaban una amplia gama de intereses vinculados con los Derechos Civiles, el feminismo, los derechos de los homosexuales, la ecología, el antibelicismo y la lucha contra la pobreza, entre otros asuntos. La Nueva Izquierda surgió en las diversas democracias occidentales como reacción a la ambigua respuesta de los partidos comunistas a la revolución húngara de 1956. La Unión Soviética no dudó en enviar tanques y tropas a Budapest para reprimir el levantamiento ciudadano que en aquel país buscaba cierta apertura democrática. Esta beligerante acción militar hacia un país soberano generó un inmediato rechazo por parte de algunos pensadores marxistas que abiertamente comenzaron a denunciar la invasión de Hungría como una injerencia inaceptable. Aún en aquellos años finales de la década de los 50 encontrar voces que se alzaran públicamente contra el todopoderoso Régimen Soviético no era habitual. Las pocas que lo habían hecho habían sido duramente acalladas. De manera temprana en la década de los años 30 algunos intelectuales franceses como Paul Nizan y Simone Weil y la pensadora anarquista es-

tadounidense Emma Goldman habían expresado sus reticencias a la “vía bolchevique”. A estos últimos se sumarían posteriormente las voces de Karl Popper, Hannah Arendt o Raymond Aaron, cuyas críticas frente al marxismo y su evolución totalitaria tuvieron una recepción pública más amplia. Aún con todo, en los Estados Unidos, Reino Unido, Francia e Italia a nivel popular, el socialismo y el comunismo de inspiración marxista seguían teniendo muchos adeptos. En algunos países europeos la percepción pública de la URSS seguía siendo de acrítica admiración.

Entre los intelectuales que rechazaron la invasión soviética de Hungría estaba el filósofo, sociólogo y teórico político de origen alemán Herbert Marcuse (otro más de los exiliados de la Alemania nazi en los Estados Unidos) cuyas críticas públicamente expuestas en el ensayo de 1958 *El marxismo soviético: un análisis crítico* fueron claves para la efectiva renovación del pensamiento político de izquierdas. Marcuse relacionado por afinidad intelectual con la Escuela de Frankfurt a raíz de sus colaboraciones con Theodor W. Adorno y Max Horkheimer había tematizado en sus ensayos sobre la nuevas sociedades de control criticando la tecnología moderna, el materialismo histórico y la cultura del entretenimiento en sus más conocidos trabajos *Eros y civilization* del año 1955 y *El hombre unidimensional* publicado en el año 1964. Aún con todo, el espíritu crítico de Marcuse contrario tanto a la dominación del capital estadounidense como a las políticas totalitarias de partido único soviéticas, entendió que ante aquella situación de parálisis una tercera vía podría tener espacio posible proponiendo en sus reflexiones una democracia basada en el contrato social de los Derechos Civiles -- una socialdemocracia en versión estadounidense -- que pudiese estructurar un proyecto democrático abierto al diálogo entre la ciudadanía, las instituciones públicas y los restantes poderes (religiosos, económicos, políticos, mediáticos, etc.). Esta apertura de la tercera vía llevó a algunos antiguos marxistas a la recuperación de la figura de Lev Trostky; otros optaron por defender la senda maoísta; algunos otros glorificaron la Revolución cubana del 1959, las ideas de Frantz Fanon o las luchas anticoloniales, etc. Finalmente, muchos ciudadanos comenzaron sencillamente a entender que la vía democrática del pensamiento de izquierdas tenía una opción clara en la sociedad norteamericana. La Nueva Izquierda era una más entre las heterogéneas voces políticas que emergieron en los años 60 y 70 en los Estados Unidos alrededor del movimiento por los Derechos Civiles en el que confluían una enorme variedad de asociaciones, plataformas, partidos, comités, asociaciones, etc. La Nueva Izquierda se inspiró también en los colectivos

afroamericanos que luchaban contra la segregación racial y por el derecho al voto, en todas aquellas asociaciones ciudadanas antibelicistas contrarias a la guerra de Vietnam y a la carrera armamentística, en los sindicatos que lucharon contra la pobreza y a favor de un equitativo reparto de la riqueza, en las agrupaciones de estudiantes, etc.



Fig. 42. Herbert Marcuse en una asamblea organizada en el año 1967 en la Universidad Libre de Berlín, Alemania.

Un caso emblemático de resistencia del que la Nueva Izquierda tomó inspiración lo representó la determinante movilización de la comunidad afroamericana que comenzó a mostrar sus primeros signos de resistencia pública frente a la segregación racial en la ciudad de Montgomery, Alabama, en el año 1955. La sencilla acción pacífica de la ciudadana Rosa Parks sentándose en la zona delantera del transporte público reservada exclusivamente para los ciudadanos de raza blanca, generó una controversia de alcance extraordinario. Aquella sencilla acción – que podría considerarse de *performatividad* emancipadora -- atrajo la atención de los medios de comunicación y el apoyo de un joven líder afroamericano llamado Martin Luther King. La clara y directa postura de los ciudadanos afroamericanos exigiendo que los autobuses de la ciudad de Montgomery fueran un espacio no racial de uso igualitario se convirtió en la primera gran campaña de

resonancia nacional promovida por el colectivo afroamericano que orquestó un boicot al transporte público de la ciudad durante más de doce meses tras los cuales la resolución judicial *Browder v. Gayle* <sup>67</sup> de 1956 amparada por los tres jueces del Tribunal de los Estados Unidos para el Distrito de Alabama determinó que cualquier trato discriminatorio a un ciudadano en razón del color de su piel o su origen racial estaba abiertamente en contra de la igualdad y en contra de la Constitución de los Estados Unidos. La sentencia fue confirmada por la Corte Suprema del país aquel mismo año de 1956. Esta reivindicación promovida por medio de acciones ciudadanas pacíficas fue contestada con una feroz reacción de los políticos conservadores, los ciudadanos blancos supremacistas y la policía. Los prejuicios racistas dominantes aún en aquella época en la sociedad norteamericana fueron confrontados y revertidos provocando un efectivo cambio en la legislación y en las conciencias de millones de ciudadanos. A esta célebre campaña le siguieron múltiples nuevas acciones, manifestaciones, boicots, marchas, etc. de todo tipo, bajo un sin fin de intereses variados. Basten recordar las marchas a Washington por el Trabajo y la Libertad de 1963 liderada por Martin Luther King; la manifestaciones en Selma y Montgomery, capital del estado de Alabama en 1965 exigiendo el derecho al voto de la comunidad afroamericana; la convocatoria masiva llevada a cabo en el Pentágono en 1967 organizada por el Comité de Movilización Nacional por el fin de la Guerra del Vietnam que congregó a 50.000 manifestantes; o la manifestación en el Lincoln Park de Chicago con ocasión del congreso del Partido Demócrata en 1968 que acabó convirtiéndose en una auténtica revuelta ciudadana como reacción al desproporcionado uso de la fuerza por parte de la policía local y federal que desplegó:

*(...) a todas sus fuerzas, desde el cuerpo de bomberos hasta el Servicio Secreto. El lunes 26 de agosto 6.000 soldados del ejército regular pertrechados con fusiles, lanzallamas y bazucas fueron trasladados en helicóptero hasta Chicago; por otro lado, ya se habían movilizado a otros 6.000 soldados de la Guardia Nacional de Illinois como*

---

<sup>67</sup> El caso *Browder v. Gayle*, 142 F. Supp. 707 (1956) fue resuelto ante el tribunal de tres jueces del Distrito Medio de Alabama en relación a las leyes de segregación de los autobuses estatales de Montgomery y Alabama. El jurado formado por el Juez Frank Minis Johnson del Distrito Medio de Alabama, el Juez Seybourn Harris Lynne del Distrito Norte de Alabama y el Juez Richard Rives del Tribunal de Apelaciones del Quinto Circuito, dictaminó el 5 de junio de 1956 (dos contra uno, con el Juez Lynne como disidente) que la segregación en el interior de los autobuses públicos era inconstitucional según dictaba la Decimocuarta enmienda para el trato igualitario redactada en la Constitución de los Estados Unidos. **JUSTIA US Law online**. Consultada el 7 de marzo de 2019 en <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/142/707/2263463/>.



*refuerzo a los 12.000 agentes de policía de Chicago, que trabajaron en turnos de doce horas, siempre equipados con cascos con pantalla protectoras, porras, revólveres, espráis, bombas de gas lacrimógeno, walkie-talkies y, en muchos casos, máscaras de gas; prestaron servicio 170 detectives, también con turnos de doce horas; el Servicio Secreto ocupó a 530 hombres durante las horas de la convención y a 130 durante las horas de descanso; se distribuyeron 500 máscaras de gas, llegadas una semana antes de la convención. Mientras, la Brigada de Narcóticos trabajó día y noche para descubrir los imaginarios campos de marihuana que, según contaban, se habían plantado para la ocasión.* <sup>68</sup>

La manifestación en el Lincoln Park resultó ser una de la más violentas confrontaciones de la ciudad de Chicago de toda su historia. La presencia de unos 5.000 manifestantes de diverso signo (anarquistas, comunistas, pacifistas, revolucionarios, nuevos izquierdistas, objetores al reclutamiento obligatorio, radicales militantes, negros militantes, agitadores profesionales, veteranos de guerra, etc.) pertenecientes a diversas agrupaciones y partidos bajo la atenta mirada de una amplia presencia mediática ayudó al violento desenlace fruto de una atmósfera ciudadana bastante crispada. Aún eran recientes los asesinatos de Martin Luther King Jr. y el Senador Robert Kennedy. A todo esto se sumó la indeseada candidatura de Eugen McCarthy a las primarias del Partido Demócrata de los Estados Unidos.

El resultado del ataque indiscriminado de la policía (según se concluyó en la posterior investigación judicial) y la lógica reacción airada de los manifestantes llevó al arresto de 668 personas, siendo atacados 63 periodistas (13 de ellos reporteros a los que se destruyó o requisó sus equipos intencionadamente), sin poderse determinar finalmente el número de heridos entre los manifestantes aunque en una sola carga cerca del Hotel Hilton los hospitalizados por fracturas de huesos superaron los 300. La gran cantidad de cámaras de televisión presentes en el Parque Lincoln retransmitieron las escenas a todo el país consiguiendo que aquella en principio pacífica convocatoria de protesta ciudadana en contra de la candidatura de Eugene McCarthy se convirtiera en una auténtica crisis nacional. La presencia en esta manifestación de algunas figuras del *Youth International Party* (Partido Internacional de la Juventud) como Abbie Hoffmann, Jerry Rubin y Paul Krassner, junto a la *parti-*

---

**68 PIVANO**, Fernanda. 2012. *Testimonio en Chicago*. Allen Ginsberg. Gallo Nero Ediciones. (p.12)



Fig. 43. Martin Luther King (segundo por la derecha) acompañado por Jesse Jackson (tercero por la derecha) en el balcón del Motel Lorraine de Memphis el 3 de abril de 1968, un día antes de su asesinato.

*cipación* de los escritores de la llamada *New American Culture* (Nueva cultura estadounidense) como Allen Ginsberg, Norman Mailer y William Burroughs (al que acompañaba venido desde Francia el escritor Jean Genet) consiguió provocar una cobertura mediática mayor al tiempo que una gran indignación ante la actuación de la policía fuertemente armada. De esta manera, la causa ciudadana de la Nueva Izquierda y de los diversos grupos y facciones que la componían fue convirtiéndose paulatinamente en una realidad política de primer orden y prioridad nacional atrayendo a un número cada vez mayor de interesados en participar de un modo u otro en las múltiples reivindicaciones expresadas. Toda estas circunstancias de confrontación entre la ciudadanía y las conservadoras políticas gubernamentales reticentes a satisfacer demandas democráticas, culturales y económicas elementales, unidas a las brutales y desafortunadas actuaciones policiales y de los servicios secretos, consiguieron situar el tema de la paz y la violencia en el centro del diálogo político, intelectual y mediático. Sin olvidar que aquel cuestionamiento sobre la violencia y la paz se desarrollaba bajo la realidad de la constante amenaza nuclear, la abrumadora presencia económica de la industria del armamento, la violencia policial, la Guerra de Vietnam, etc.

Una de las más lúcidas lecturas de aquella emergencia ciudadana fue el ensayo *On Violence* (Sobre la violencia) escrito por Hannah Arendt en el 1969 para analizar los significados políticos de los términos poder, violencia y fuerza. La frase -- *“Me inclino a pensar que la glorificación actual de la violencia está causada por la severa frustración de la capacidad de acción en el mundo moderno.”*<sup>69</sup> -- presentada por una afamada, rigurosa y mediática pensadora política del totalitarismo, no pasó desapercibida en razón de su radical interpretación y la resonancia del cuestionamiento. Efectivamente, esta insatisfacción ante la imposibilidad de acción será el motor político y moral de este movimiento que Arendt lúcidamente analizará en todas sus contradictorias filias y sus acertadas fobias. Así, al hablar de los colectivos universitarios -- al que pudo analizar de cerca en virtud de su posición como profesora -- sostuvo que los estudiantes *“atrapados entre dos superpoderes e igualmente desilusionados con el Este y con el Oeste inevitablemente luchan por una tercera ideología”*,<sup>70</sup> una ideología que según ella estaba inspirada por un confuso cocktail de restos ideológicos marxistas, seguidora de la nueva militancia revolucionaria de Frantz Fanon e impulsada por las figuras de Mao Tse Tung, Ernesto Guevara o Ho Chi Minh. A pesar de esa obvia mistificación de ideas, Arendt sí reconocerá el genuino factor moral que recorre el movimiento que actúa de manera audaz por medio de manifestaciones, sentadas, reuniones, improvisadas de resistencia, marchas reivindicativas, proclamas, manifiestos, asambleas, sabotajes, etc. El obvio compromiso de estos ciudadanos con las acciones y la causa democrática de la Nueva Izquierda sorprendió a Arendt tanto como su falta de conciencia discursiva en relación al pensamiento político. Arendt lo expone de manera asertiva y directa al referirse a sus impresiones sobre la izquierda norteamericana:

*La sorprendente timidez en materia teórica, contrasta sorprendentemente con su audaz valor en la práctica política, dejando el lema de la Nueva Izquierda en sólo un mero eslogan para ser invocado de manera algo desarticulada frente a la democracia representativa occidental (que está a punto de perder incluso su mera función representativa en manos de las enormes maquinarias partidistas que ‘representan’ no a los miembros del partido sino a sus funcionarios) y contra la burocracia unipartidista oriental que niega por principio la participación.*<sup>71</sup>

---

**69** ARENDT, Hannah. 1970. *On Violence*. A Harvets Book. Harcourt, Inc. (p. 83)

**70** Ibid. (p. 21)

**71** Ibid. (p. 23)

Porque efectivamente, la práctica central que la Nueva Izquierda promovía era la “democracia participativa” cuya realidad práctica asamblearia de fraternidad ciudadana y fuerte vínculo basado en la acción colectiva resistente (incluyendo en ella algunos casos aislados y minoritarios de opción violenta) fue entendido por muchos ciudadanos como una vía directa de contestación a las inconsistencias del gobierno y la democracia representativa. Para Arendt, que había experimentado personalmente (en la Alemania nacionalsocialista y en la Francia ocupada) el desintegrador efecto político de la violencia, lo más controvertido de asumir conceptual e intelectualmente era la opción por la violencia de algunos grupos de la izquierda estadounidense -- a saber, *Black Movement Organization*, (Organización del movimiento negro) con sus expresiones armadas más beligerantes en los *Black Panthers* (Panteras negras) o los seguidores del líder afroamericano Malcolm X, y la facción radical de *Weather Underground* (El clima subterráneo) --. Para los críticos de estas manifestaciones revolucionarias extremas (incluyendo entre ellos a la propia Arendt y Marcuse) la acción armada no era una opción legítimamente defendible en respuesta a la persistente violencia estructural gubernamental. Las conocidas controversias y disputas entre grupos pacifistas y violentos fue más que notoria entre los activistas afroamericanos, por ejemplo. Según Arendt tomar el camino de la violencia era erróneo, un atajo falaz, sin salida, ya que la escalada de violencia sólo reforzaría finalmente las posturas más radicales (del Gobierno, la policía y los diversos grupos de interés vinculados a las diversas corporaciones industriales y económicas).

En cualquier caso, el éxito de la Nueva Izquierda con su propuesta urgente de democracia participativa pareció ser tremendamente efectivo para dar respuesta a la cuestión ciudadana de: ¿qué hacemos ahora que vivimos en un mundo de poder polarizado en constante amenaza de guerra nuclear? ¿Qué hacemos con un país dominado por las corporaciones, en el que los ciudadanos negros en algunos estados no pueden siquiera votar, los latinos viven invisibles, el erotismo permanece ausente y la naturaleza es maltratada? ¿Qué hacemos con un país en el que un alto número de ciudadanos de clase media y trabajadora viven en condiciones de precariedad laboral? (No olvidemos que esta emergencia por los Derechos Civiles se centró también en la lucha contra la pobreza, -- *War on Poverty* según su original inglés --.) Estas sencillas preguntas basadas en el sentido común animó a la acción y a la contestación colectiva informada por el malestar ciudadano frente a una realidad política abusiva carente de estándares democráticos mínimos. Las diferentes



Fig. 44. Berkeley, Universidad de California. 17 de mayo de 1967.  
Asamblea de estudiantes reunidos para escuchar a Martin Luther King.  
(King aparece de pie al fondo en el centro de la imagen).

concepciones de la resistencia ciudadana propuestas por la Nueva Izquierda pusieron en marcha una serie de estrategias de resistencia y actuaciones basadas en la *participación*, la reivindicación y la contestación a la que se sumaron los estudiantes de las universidades, los sindicatos, los trabajadores, los excombatientes, etc. Todo tipo de nuevos activismos emergieron bajo el deseo de estructurar un entendimiento común en torno a la capacidad transformadora de la ciudadanía. La Nueva Izquierda logró articular una lógica social de sentido que tras intensas luchas y confrontaciones reales con las fuerzas gubernamentales y policiales, obligó al Gobierno presidido por Lyndon B. Johnson a introducir en el año 1964 la ley *Civil Rights Act*<sup>72</sup> (Ley de los derechos civiles)

**72 KARSON**, Jill. 2005. *The Civil Rights Movement*. Thomson & Gale Press. Introduction. (P. 18) En esta amplia revisión del movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos, Jill Karson, editor del volumen apunta que: “Sin embargo, tras el asesinato del presidente Kennedy en noviembre de 1963, el presidente Lyndon B. Johnson decidió poner en marcha el compromiso de Kennedy con los derechos civiles. Después de muchas maniobras políticas, Johnson ganó la aprobación del congreso y firmó la Ley de derechos civiles de 1964. La legislación prohibió la segregación en instalaciones públicas y la discriminación en el empleo y la educación.”



Fig. 45. Manifestación *Poor People's March* (La marcha de la gente pobre) llevada a cabo el 19 de junio de 1968 en Washington DC.

y la *Voting Rights Act* <sup>73</sup> (Ley del derechos de votación) del año 1965.

---

<sup>73</sup> Ibid. (p. 19). "En 1965, la campaña para las elecciones se había trasladado a Selma, Alabama, donde bajo el liderazgo de Martin Luther King, miles de manifestantes comenzaron una caminata de cincuenta millas hacia la ciudad de Montgomery. Esta vez, cuando los manifestantes pacíficos se acercaron al puente de Edmund Pettis, los soldados federales utilizaron látigos y porras para detener la marcha. Estas imágenes impactaron a los hogares estadounidenses a través de las noticias en televisión. Después del "Domingo sangriento", miles de personas volvieron a reunirse y completaron la marcha, esta vez bajo la protección de la Guardia Nacional de Alabama. El 6 de agosto de 1965, poco después de las manifestaciones altamente publicitadas de Selma, el Presidente Johnson promulgó la Ley de derechos de votación, que por primera vez desde la Reconstrucción, abrió las urnas a los ciudadanos afroamericanos del sur."



Parte de la *intelligentsia* europea <sup>74</sup> miraba a los Estados Unidos curiosa y sorprendida por los acontecimientos y la particular naturaleza utópica, directa y radical de la Nueva Izquierda estadounidense. Jean Genet, Michel Foucault y Pier Paolo Pasolini participaron de estas luchas ciudadanas cercanamente ya que se desplazaron en varias ocasiones para apoyar y conocer de primera mano el devenir de los acontecimientos.

Son popularmente conocidos los diálogos públicos mantenidos entre Michel Foucault y Noam Chomsky sobre las políticas estadounidenses en la Guerra de Vietnam, la participación de Jean Genet en la manifestación del Lincoln Park en Chicago junto a los escritores de la *New American Culture* y los entusiastas textos de Pier Paolo Pasolini a su vuelta de su primera visita a los Estados Unidos en el año 1966. Su texto *Nueva York es una guerra*, reconocerá las características diferenciales de la Nueva Izquierda norteamericana apuntando que:

*El hecho de que en los Estados Unidos haya ideólogos no marxistas que han entendido este fenómeno en términos democráticos – aunque de democracia extremista, exacerbada y casi mística, y que, como tal es revolucionaria en su ámbito (la creación en el seno de la comunidad norteamericana de una “anticomunidad”) – no puede ser más interesante e ilusionante. El SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) y el SDS (Student for a Democratic Society), y una infinidad de otros movimientos que, en un todo caótico, forma parte de la Nueva Izquierda norteamericana, me recuerdan, de hecho, a los tiempos de la Resistencia.* <sup>75</sup>

---

**74 ROBERT**, Frédéric. 2016. *Legacy and Impact of the American New Left: National and International Influence*. American International Journal of Contemporary Research. Vol. 6, No. 3; June 2016. (p. 21) “El desarrollo del movimiento de protesta estudiantil en los Estados Unidos parece ser bastante diferente al de la izquierda europea. A principios de los años sesenta, las acciones directas de las organizaciones estadounidenses estaban marcadas por una forma de radicalismo típicamente estadounidense, que iba a ser modificado gradualmente por la filosofía marxista (que podría explicar las acciones violentas de Weather Underground en 1968, y el brazo revolucionario del SDS, Students for a Democratic Society.) Por el contrario, los izquierdistas europeos se desarrollaron de manera diferente. Ya que de hecho, originalmente abrazaron el marxismo y favorecieron la lucha de clases, siendo más moderados al recurrir a principios radicales, es decir, iban a las raíces de los problemas para comprender mejor su mal funcionamiento sin necesariamente involucrarse en acciones revolucionarias para resolverlos. Los movimientos europeos parecían más intelectualizados e interesados por debates ideológicos, considerados no eficaces e inútiles por los estadounidenses.”

**75 PASOLINI**, Pier Paolo. 2000. *Nueva York. Capítulo: Nueva York es una guerra*. Errata Naturae. (p. 105)

Pasolini, en el mismo pasaje del ensayo, no sin asombro y admiración, insistió en que los nuevos izquierdistas norteamericanos: *“No son ni comunistas ni anticomunistas, son místicos de la democracia: su revolución consiste en llevar a la democracia a consecuencias extremas y casi de locos (...)”* Tras su caótica y alegre visita a Nueva York, frecuentando los grupos activistas armados afroamericanos del barrio del Bronx, charlando animadamente con artistas libertarios y con miembros de los grupos pacifistas del East Village de la mano del escritor Allen Ginsberg, Pasolini definirá como absolutamente novedosa y singular la revolución norteamericana de los años 60 y 70 del siglo XX. Una época que redefinió los modos ético-políticos de la cultura estadounidense, convirtiendo la ciudad de Nueva York en la capital cultural del país, en la metrópolis de las ideas y las visualidades más determinantes y cosmopolitas de la segunda mitad del siglo XX. En este escenario de potencialidad, apuestas revolucionarias y utopismo democrático, encontrarán los artistas posibilidades de amplio espectro y significativo alcance. Esta orientación utópica será un ingrediente singularmente característico de la contracultura y los movimientos sociales estadounidenses y resultará determinante para la emergencia de unas prácticas artísticas altamente influidas por la idea de la *participación* activa, la *performatividad* y acción política transformadora.

### **1.5. Pensamiento social, prácticas del espacio y cultura visual. Una genealogía (feminista) del *lugar específico* estadounidense de acuerdo a Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss y Miwon Kwon**

El pensamiento social y las prácticas estéticas del espacio tuvieron un periodo de especial significancia y producción en las décadas de los 60 y los 70 en Europa y los Estados Unidos gracias al impulso crítico de la contracultura y sus beligerantes expresiones. En esa década una nueva reflexión en torno a la complejidad de la experiencia social contemporánea se verá orientada hacia el análisis socio-político de la experiencia urbana, su diseño y su realidad fenomenológica. En la Europa de finales del siglo XIX, las prácticas urbanas de distinción estética habían sido protagonizadas por la figura del *flâneur* propuesta por Charles Baudelaire para ser posteriormente reelaboradas por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*. Estas elaboraciones dieron lugar a las caminatas surrealistas en la década de los años 20 del siglo XX, que no fueron sino sugerentes precedentes para las aventuras de la *psicogeografía* de acuerdo a Guy Debord y la *Internacional Situacionista*. La deriva (*dérive*, en francés), el paseo andado en la ciudad sin búsqueda cierta ni objetivo utilitarista alguno, se convertirá en una más de las posibilidades estéticas de producción de visualidad y cultura. Frente a apatías, dominaciones y alienaciones de todo tipo, estas prácticas de resistencia cotidiana haciendo uso libre y consciente del propio cuerpo y sus energías, sólo pretenderán, como apuntó el pensador social francés Michel de Certeau: “practicar el espacio” críticamente.

#### **1.5.1. Producción social del espacio y práctica cotidiana resistente según Henri Lefebvre y Michel de Certeau**

En Europa, las investigaciones de los pensadores franceses Henri Lefebvre y Michel de Certeau ayudaron a establecer una vía eficaz de diálogo entre pensamiento social y prácticas estéticas estableciendo un campo rico de ideas tanto para los artistas como para ciudadanos de a pie. En su canónico ensayo *La construcción del espacio social* del año 1974, Lefebvre reconocerá la compleja tarea epistemológica de estructurar una teoría entorno al espacio entendido desde la visión y el análisis del pensamiento social ya que según él, posiblemente sea en el espacio urbano donde se produzcan las mayores fricciones de poder entre los diversos agentes, actores e intereses en juego. El espacio social será pues para Lefebvre un ámbito político de enorme carga cultural

y simbólica. En su texto expondrá sin ambages esta complejidad reconociendo que:

*El espacio social no es una realidad más entre otras realidades, ni un producto más entre otros productos: subsume las cosas producidas, y abarca sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad, su orden (relativo) y/o su desorden (relativo). Es el resultado de una secuencia y un conjunto de operaciones, y por lo tanto no se puede reducir al rango de un objeto simple.*<sup>76</sup>

El ensayo de Lefebvre buscará reconciliar la división entre las esferas simbólica de la ciudad y su realidad pragmática, enfocándose sobre la práctica del espacio y su exploración. El autor animó a los usuarios a salir de su a menudo alienante vivencia cotidiana de la ciudad para articular una experiencia crítica consciente con la que cerrar la brecha entre lo mental (el programa del diseño urbano) y lo social (la vida de la ciudad); entre la teoría (urbanística) y la práctica (antropológica) de la experiencia urbana. Desde otro abordaje, Michel de Certeau presentará en su ensayo 1980 *La invención de lo cotidiano* una visión altamente reveladora e imaginativa del espacio social. Su análisis presentará en el capítulo titulado *Andar en la ciudad*, las posibilidades de los ciudadanos-usuarios a la hora de confrontar cotidianamente la experiencia espacial. Su análisis hará uso de una eficaz metáfora que comparará la realidad física urbana con una hoja de papel en blanco. Esta metáfora feliz le llevará a considerar *el acto del paseo como enunciado*, como significado y rastro de significantes que en cada uno de sus pasos y orientaciones irá dejando un texto. Certeau lo expresa imaginativamente en el sugerente capítulo *Enunciaciones peatonales*:

*El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (Speech Act) es a la lengua o a los enunciados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función 'enunciativa': es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el acto de habla se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir 'contratos' pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es 'alocución').*<sup>77</sup>

---

**76 LEFEBVRE**, Henri, 1991. *The Production of Space*. Blackwell. Oxford, UK & Cambridge, USA. (p. 73)

**77 CERTEAU**, Michel de, 1984. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press. Berkeley. (p. 98)

Hemos de entender a partir de este texto que el usuario descrito irá dejando a su paso un rastro a través de los caminos tomados en el complejo entramado de calles, avenidas, parques y espacios libres de la ciudad. Este rastro, esta huella pasajera, de Certeau la concibe como experiencia enunciativa. Cada paso marcará la ciudad; cada pisada abrirá así la posibilidad de nuevos caminos ya que, citando a Certeau:

*(...) el caminante transformará en otra cosa cada significativa espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). El caminante, selecciona.* <sup>78</sup>

Después de haber acercado la exploración peatonal a las formaciones lingüísticas, de Certeau con un análisis brillante de los equilibrios y las relaciones de fuerza en la vida de la ciudad propondrá las etiquetas críticas de: estrategia y táctica. La estrategia representará las fuerzas articuladas desde la institución, la norma y las estructuras de poder. Frente a ellas (o más bien, mezcladas con ellas) operarán las tácticas utilizadas por los individuos para crear espacio para sí mismos y por sí mismos en entornos definidos por las normas del poder. Frente a la idea de ciudad -- concebida como concepto y diseño mantenido por el poder de los gobiernos, las corporaciones y los cuerpos institucionales con sus mapas, recorridos oficiales y miradas convencionales sobre el territorio normativo -- se encontrará otra experiencia de *performatividad* individual que escapará a cualquier control idealizado, formal o planeado. Por contraste, el usuario de la ciudad interactuará a nivel experiencial de la calle por medio de tácticas de elusión y ciertamente escapando (a conciencia o no) a los dictados del poder. Podría pensarse que el usuario urbano ejercería su opción cotidianamente al improvisar nuevos recorridos, trayectorias, caminos o circunvalaciones (algunos de ellos funcionales, otros no utilitaristas.) Esta idea de Certeau, en cierto sentido se vincularía con la práctica políticamente consciente y crítica de la *deriva* en Guy Debord. Según el autor, la vida cotidiana de cualquier ciudadano funciona como un proceso que adentrándose en el territorio de los otros, convive con él recombina las normas y las producciones ya existentes, readaptándolas a los intereses propios del individuo. El ciudadano, el paseante y el peatón vive obviamente influido por su entorno, pero nunca absolutamente condicionado por él

---

78 Ibid. (p. 99)

(sus normas, sus leyes, su urbanismo, etc.) ya que en su actuar informal o en su andar improvisado, desarticulará, refutará y transformará a partir de sus propias prácticas y decisiones el plan previsto. “*Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro.*”<sup>79</sup> De Certeau acabará otorgando al espíritu de estas prácticas no completamente reguladas, un valor de salud lúdica, esperanza ciudadana y de resistencia cultural.

En contraste a lo planteado en Europa, en los Estados Unidos, las propuestas y las propias prácticas cotidianas de creación del espacio social adquirirán una realidad más amplia, aperturista e inclusiva. Es intención de este epígrafe presentar la diferencia epistemológica singularmente estadounidense a partir del análisis de las tres figuras intelectuales -- Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss y Miwon Kwon -- que de manera más sobresaliente han determinado con sus investigaciones el análisis de los espacios, los lugares y las localizaciones a partir de la década de los 70. Las ideas, los textos y las aportaciones teóricas de estas tres pensadoras-historiadoras han ocupado críticamente y de manera más que evidente los últimos 50 años de pensamiento estético estadounidense: ¿sería pues la *especificidad del lugar* una aportación intelectual feminista? La respuesta a esta cuestión no debería atender meramente al hecho de que sean mujeres, sino a la genuina orientación crítica que informó sus investigaciones. Efectivamente, me arriesgo a defender que el concepto de la *especificidad del lugar* fue en gran medida articulado por ellas en base a un entendimiento de género de las prácticas de arte contemporáneo como una más de las expresiones de la *cultura femenina* de los Estados Unidos.

### 1.5.2. Lucy R. Lippard y el concepto crítico del lugar feminista

La lucidez de Lucy R. Lippard no es nueva ya que a través de sus libros, exposiciones y conferencias ha venido articulando uno de los discursos estéticos más avanzados de la cultural visual contemporánea reciente siendo una de las pioneras del *arte conceptual* estadounidense, una de las primeras críticas en introducir la idea de la *especificidad del lugar* y la primera comisaria en concebir la forma exposición desde una

---

<sup>79</sup> Ibid. (p. 110)





Fig. 46. Lucy R. Lippard

óptica exclusivamente feminista. Lippard sumergida en los años 70 en una escena neoyorquina altamente politizada y contracultural con buen criterio detectará en las prácticas de todas ellas y ellos un impulso común hacia la *desmaterialización*, hacia la superación física de la producción de objetos de arte para en su lugar proponer un paradigma estético de ambición utópica, renovada percepción y lúdica formalidad. (Sin duda este impulso a la *desmaterialización* estuvo basado en un *entendimiento-otro* de la producción del espacio social del arte y de la comunicación en torno a los objetos -- ahora desmaterializados -- del arte.) Esta superación de todas las convenciones anteriores llevará a Lippard a definir todas estas prácticas bajo la exitosa etiqueta de *arte conceptual* que será presentada en 1973 en el insondable ensayo *Seis años: la desmaterialización del objeto de arte desde 1966 a 1972*. (Hablé sumariamnete de este importante ensayo en el epígrafe 1.3.)

Para el lector no familiarizado con el *arte conceptual*, sólo decir, que los hallazgos formales, discursivos, expositivos, procesuales y estéticos de estos artistas podrían ser comparados con el tipo de convulsión provocado por la irrupción musical de Arnold Schönberg a principios del siglo XX o la aparición en la escena europea del *Ulises* de James Joyce.

A pesar de los intensos logros estéticos del arte conceptual, en el epílogo de la reedición del libro -- llevada a cabo en 1997, veinticuatro años después de su primera publicación -- Lippard reconoce ciertamente crítica cómo las esperanzas puestas en los artistas conceptuales con su inicial rechazo a la mercantilización, la búsqueda de novedosos horizontes epistemológicos, la incorporación de los discursos feministas más transformadores y la superación de cierta idea del arte heredera de un modernismo de corto alcance, se vieron defraudadas. De manera rápida, tan sólo algunos años después de la irrupción en la escena, muchos de estos artistas conceptuales y sus obras habían sido absorbidos y asumidos exitosamente por el circuito comercial, las galerías, las bienales y los museos más prestigiosos de las capitales del arte, llevando a Lippard a considerar casi totalmente diluida aquella vocación de transformación. Aunque puestos a resaltar un aspecto positivo ella misma reconoció que la efervescencia del *conceptualismo* contribuyó a expandir ciertas saludables nociones sobre el “arte de la ideas” aportando un vehículo estético eficaz por medio del cual abordar otras maneras de entender la producción artística y su comunicación. De hecho, estas nociones siguen hoy en día absolutamente vigentes y vivas. Mi propio trabajo es heredero de aquellos logros.

Entre 1969 y 1974, la joven curator Lippard desarrollará sus pioneras exposiciones conocidas bajo la designación genérica de *Numbers Shows* (Exposiciones numéricas) cuyos títulos correspondían al número de habitantes sensados en las distintas ciudades de acogida, a saber: “557.087” en Seattle, “55.000” en Vancouver, “2.972.453” en Buenos Aires y “7.500” en Valencia, California. La innovadora apuesta de la joven comisaria consistió en hacer exactamente lo contrario de lo que normalmente una exposición al uso de su época hubiese hecho: 1. Invitar a mujeres; 2. Abrir la exposición a las temáticas feministas; 3. Desjerarquizar; 4. Concebir la exposición como una práctica viva, lúdica y de participación discursiva transformadora; 5. Llevar la experiencia artística fuera de los espacios convencionales del arte. Con estos ingredientes, Lippard articuló de manera bastante intuitiva y contando con escasos medios de producción sus revolucionarias “exposiciones de números”. (La muestra del año 1973 titulada “7.500”, presentada en la ciudad de Valencia, California, en colaboración con el Instituto de las Artes de aquel estado estaba compuesta exclusivamente por obras de mujeres artistas.)

A los lectores interesados les invitaría a revisar la documentación gráfica de aquellos exposiciones para que comprueben la radicalidad y sorprendente apariencia visual

y formal de la propuesta. Pura novedad articulada genuinamente con el objetivo de transformar creativamente el entendimiento de la experiencia “exposición”. El elemento esencial de aquella transformación lo aportaban las mujeres artistas y sus obras al servicio de una experiencia expositiva altamente singular. Inevitablemente el resultado fue pura diferencia. Por vez primera, un grupo de mujeres fue capaz de articular una exposición libre de los condicionantes de un ámbito mayoritariamente masculino como era en aquel momento el mundo del arte estadounidense.

Sólo decir para todos aquellos escépticos en el poder transformador del arte que después de aquellas exposiciones feministas nada siguió siendo igual. Tal y como la propia Lippard expresó:

*(...) El arte puede enseñar a un público amplio lo mejor que el feminismo tiene que ofrecer – no sólo a partir de su cualidad estética sino también en relación a los contenidos y en la racionalidad del cuidado -- ingredientes sin los cuales la así llamada ‘cualidad’ se convertiría en ‘mera estética’. Las vidas de los participantes en estas exposiciones (artistas y público) serán muy diferentes al tomar conciencia de ello; una vez entendido esto, nos será más fácil reconocer las amenazas que rodean nuestro día a día, y esto nos ayudará a apartar los condicionantes sexistas, clasistas, y también racistas que han construido tantos obstáculos entre las mujeres. Ser responsables de las imágenes propias y sus efectos -- ya sean éstas abstractas o brutalmente realistas -- y reflexionar sobre el tipo de intercambio que generan... Estos son los aspectos más sobresalientes de la producción artística que la conciencia y la reflexión feministas hacen posibles.<sup>80</sup>*

A comienzo de la década de los años 80, Lippard comenzará a distanciarse de la escena de Nueva York para dedicar algún tiempo a la escritura de su propia obra literaria de ficción. Ella misma confesó en algunos de sus textos al respecto:

*(...) Me retiré con la idea de escribir ficción – algo que había hecho de manera discontinua y que había deseado desde siempre que fuese mi profesión -- . Fue entonces cuando caí en la cuenta de que el libro que había planeado escribir no procedía de mí misma, sino de los artistas con los que había vivido y sobre los que había escrito... Estos eran, por supuesto, mayoritariamente varones. En segundo lugar, descubrí, que en cierto modo me sentía avergonzada e inferior por ser mujer... Ahora esta argumentación podría sonar algo superada pero aquella revelación fue como un terremoto en*

---

**80 BUTLER**, Cornelia, and others authors, 2012. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*. Afterall Books, Exhibition Histories. (p. 68)

*mi vida. Aquel descubrimiento cambió completamente lo que intenté hacer a continuación. Comencé a escribir para mí misma y no para un público masculino imaginario; por extensión, comencé también a escribir para las mujeres.* <sup>81</sup>

Con esta idea en mente, en los años 90 del siglo pasado Lippard se instalará definitivamente en la pequeña población de Galisteo, en el estado sureño y fronterizo de New Mexico, donde algunos (imagino que detractores) la consideraron apartada definitivamente de la primera línea del mundo internacional del arte. Para decepción de sus críticos, Lippard no se retiró; sólo buscaba nuevas motivaciones para continuar. Lippard buscaba un lugar en el que seguir reflexionando en torno a sus intereses (los discursos del feminismo, la ecología, la etnología, los lugares y el uso que de ellos hacen los artistas, etc.) y trabajando como activista a partir de su renovada curiosidad por la experiencia de lo local. En New Mexico su visión del mundo como mujer, intelectual, blanca, en contacto directo con el espacio de la frontera donde las culturas española, anglosajona, chicana e indígena mantenían un dialéctico e intenso diálogo, adquirió nuevas y reveladoras perspectivas.<sup>82</sup> Estas nuevas impresiones abiertas a muchos otros conocimientos, estéticas y cosmovisiones llenaron sus libros de ingredientes marcadamente antropológicos, discursos decentrados, y visiones periféricas urgentes en relación a la multiculturalidad.

Los textos, las investigaciones y las exposiciones de Lippard constituyen una de las aportaciones más ricas y determinantes de la crítica cultural estadounidense de las últimas décadas. Su tratamiento de la verdad, el poder y el lenguaje ha resultado sobrepasar los márgenes del propio mundo del arte para convertirse en una de las aporta-

---

<sup>81</sup> Ibid. (p. 50)

<sup>82</sup> Lucy R. Lippard es una activista, ecologista, feminista, intelectual y observadora privilegiada de la cultura estética contemporánea norteamericana que ha ayudado a ampliar nuestro entendimiento del mundo con los ensayos ya anteriormente mencionados y con los más recientes: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, 1995, (El cisne de cristal rosa: ensayos seleccionados sobre arte feminista); *The Lure of the Local*, 1997, (El encanto de lo local); *On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place*, 1999, (Sobre un camino muy transitado: turismo, arte y lugar; y *Undermining: A Wild Ride in Words and Images Through Land Use Politics in the Changing West*, 2014, (Socavando: una mirada brutal plasmada en palabras e imágenes en torno a las políticas del uso de la tierra en el cambiante mundo occidental) entre otros. Su aportación crítica ha definido y determinado la teoría crítica contemporánea estadounidense desde mediados de los años 60 del siglo XX hasta la actualidad.

ciones intelectuales más necesarias, urgentes y asertivas del pensamiento y la cultura actual. El lugar de la mujer quedó indeleblemente definido a partir de sus aportaciones, que a lo largo de estas últimas décadas en la sociedad estadounidense no han dejado de iluminar la cultura visual más avanzada e inspiradora. El feminismo y sus discursos más comprometidos acabaron por articular la novedad del lugar concibiendo ahora desde una perspectiva de género la idea política de comunidad (*Sisterhood*).

### **1.5.3. Expandir el campo / Expandir la escultura. Rosalind E. Krauss y los discursos del lugar postmoderno**



Fig. 47. Rosalind E. Krauss

Rosalind E. Krauss en su ensayo de 1979 *The Sculpture in the Expanded Field* (La escultura en el campo expandido) sintetizó analíticamente la amplitud conceptual y la novedad formal que la práctica escultórica de finales de los años 70 había supuesto reconociendo que:

*En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido*

*el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos, fotografías documentando excursiones campestres, espejos colocados en ángulos extraños en habitaciones, líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto, etc. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura sea cual sea el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser algo infinitamente maleable.*<sup>83</sup>

Estas nuevas ideas aplicadas por los artistas americanos de esta década con sus proyectos de *no-del-todo-arquitectura* y *no-del-todo-paisaje* en su infinita variedad de formas, modos de producción, valoración novedosa del paisaje, apariencia visual, factura, etc. propiciaron las condiciones para la superación definitiva del modernismo y del tipo de práctica escultórica asociado a él. Krauss lo expresó de manera asertiva en su texto presentando las intensas energías contrapuestas y las tensiones del nuevo paradigma que se abría paso como novedad estética:

*Hoy, si la escultura se ha convertido en una ausencia ontológica, en la combinación de exclusiones, la suma de 'ni una cosa ni la otra', esto no significa que los mismos términos por medio de los cuales fue construido -- el no-paisaje y la no-arquitectura -- no tuvieran un cierto interés. Ello se debe a que estos términos expresan una oposición intensa entre lo construido y lo no construido, entre lo cultural y lo natural, entre ambas oposiciones sobre las que parecía descansar la producción del arte escultórico.*<sup>84</sup>

Krauss seguirá reconociendo en su texto que a finales de los años 60 en los Estados Unidos un buen número de artistas comenzaron a repensar las problemáticas oposiciones de la producción escultórica modernista abriendo así lo que ella denomina el *campo expandido de la escultura*. Efectivamente, algo había llegado a su fin en aquel periodo. En realidad lo que Krauss anunciaba con aquel final de paradigma venía dictado por la confrontación directa de la producción de los artistas y sus "problematizadoras" propuestas. Con su lectura epocal Krauss no hacía sino entrever la nueva condición postmoderna de posibilidad y producción. Esta superación hizo posible configuraciones novedosas de naturaleza estética y visual desconocida hasta aquel momento que no pasaron inadvertidas para el público ni para la teoría del arte especializada. La fortuna crítica de la etiqueta "campo expandido" trajo una nueva manera de abordar la práctica.

---

**83 KRAUSS**, Rosalind E. 1979. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8, (pp. 30-44)

**84** Ibid. (p. 36)



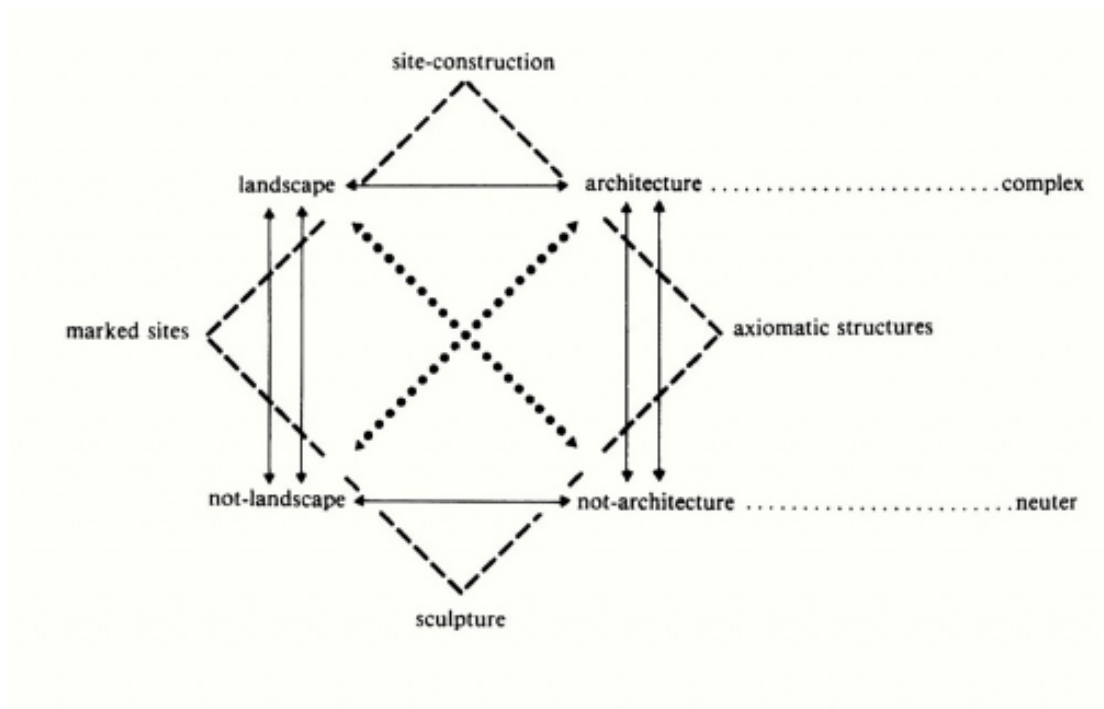


Fig. 48. Esquema explicativo propuesto por Rosalind E. Krauss en su texto *La escultura en el campo expandido*.

Junto a las ya prestigiosas propuestas de *land art* de Robert Smithson, Richard Long o Robert Morris, Krauss presento en su texto una larga lista de propuestas de factura formal y concepción altamente novedosa.<sup>85</sup> Aquellos proyectos fueron buena muestra de lo planteado por Krauss en relación al nuevo paradigma postmoderno de la escultura (ahora expandida) ya que ciertamente no se parecían a nada antes visto o conocido en el panorama artístico estadounidense.

El esquema explicativo presentado por Krauss en su ensayo (Ver figura 48) pretendía ilustrar el campo de fuerzas que operaban en la articulación de la nueva escultura. A partir de relaciones duales y vínculos transversales se sintetizaba aquella

<sup>85</sup> Krauss prestó atención a las nuevas expresiones de artistas como Alice Aycock con su laberíntica instalación *Maze* (Laberinto) de 1972; las diminutas esculturas de intensa tridimensionalidad de Joel Shapiro *Untitled* (Cast Iron and Plaster Houses), 1975, Sin título (Casas de escayola y hierro fundido); o las intrigantes construcciones subterráneas de la artista Mary Miss presentadas en su propuesta instalativa *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978 (Perímetros/Pabellones/Trampas) presentado como intervención específica o trabajo de tierra (*earthwork*) en Nassau County, Long Island, Nueva York.

novedad en base a la descripción de esculturas que participaban en la construcción de un lugar, instalaciones que podían operar desde la presencia o desde la ausencia para crear lugares que no eran propiamente arquitectónicos ni propiamente paisaje. Este nuevo campo de conceptos híbridos, contrapuestos y alongados analizado por Krauss operaba desde un punto de vista estrictamente formalista (de alcance teórico extraordinario para la definición de la producción postmoderna posterior) vislumbrando esta expansión y anunciando -- de la misma manera que otros autores lo hicieron en el ámbito de la crítica cultural, la filosofía o la crítica literaria -- la disolución de los límites duros, los márgenes aristados de las ortodoxias y el derrumbe de las grandes narrativas. Efectivamente, los límites del campo de la escultura ahora -- año 1979 -- se podían observar tremendamente maleables y permeables.

Esta ruptura del campo estético según el historiador y crítico de arte estadounidense Hal Foster fue inevitable y profundamente problemática ya que todas aquellas formas y actitudes modernistas que representaron inicialmente *“un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la ‘falsa normatividad’ de su Historia”* parecían ahora incapaces de subversión y cuestionamiento. Ahora, apuntará Hal Foster en la introducción de la compilación de textos titulada *La postmodernidad* del año 1995, el proyecto moderno de la Ilustración ha vuelto a defraudar, a perder su vigencia como categoría crítica del mundo. Foster anunciará que las premisas críticas de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer -- en su influyente texto de 1944 *Crítica de la Ilustración* -- quedaron también sin validez efectiva y en entredicho frente a la llegada de una nueva etapa histórica y cultural superadora de la modernidad. Paralelamente a la emergencia de esta nueva condición de postmodernidad, una cultura de reacción neoconservadora pugnará por ocupar todo el espacio simbólico, cultural y político sin poderse vislumbrar en el horizonte claras opciones de resistencia. Como el mismo Foster nos recordó en la introducción de su libro:

*Tal vez la manera de concebir el posmodernismo sea, pues, la de considerarlo como un conflicto entre los modos nuevos y los modos antiguos, entre nuevos modos culturales y nuevos modos económicos, unos enteramente autónomos, otros no del todo determinantes aún (...)*<sup>86</sup>

---

**86 FOSTER**, Hal. 1995. *La postmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Editorial Kairós. (p. 11)

En el mismo año 1979, el pensador francés Jean-François Lyotard publicó el ensayo *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* definiendo históricamente la cultura postmoderna como *el final de las grandes narrativas* (a saber, la Ilustración, el marxismo, la idea de progreso, etc.). Según Lyotard, la credulidad hacia los relatos civilizadores y culturales se volvió insostenible debido entre otras razones al progreso de la tecnología y las telecomunicaciones, a los medios de comunicación de masas, a la informática, etc. Lyotard al describir una pluralidad de pequeñas narrativas que ahora reemplazarían al totalitarismo de las meta-narraciones, definió la característica principal de la modernidad tardía, o lo que él mismo llamó: la postmodernidad. El éxito crítico de su etiqueta, el postmodernismo, pasó del discurso de la filosofía a la crítica del arte y posteriormente al ámbito de la teoría cultural para acabar siendo utilizado incluso a nivel popular.

Probablemente sea necesario entender la emergencia de este nuevo paradigma en relación a su época, un periodo que coincidió históricamente con la etapa final de la Guerra Fría, la emergencia neoconservadora, las teorías económicas neoliberales de Milton Friedman y la Escuela de Chicago, la implementación de una experiencia temprana de la globalización, la aparición incipiente de la World Wide Web (la red mundial de internet), etc. En medio de este panorama epistemológico en apertura, el análisis expandido de Krauss sirvió eficazmente para iluminar la praxis y el nuevo entendimiento crítico, ya no desde la visión modernista, sino a partir de lo que vendría a continuación, cuya influencia crítica expandió el entendimiento de las prácticas artísticas y del *lugar específico* de manera determinante.

#### 1.5.4. Miwon Kwon y los lugares de la identidad ciudadana



Fig. 49. La historiadora estadounidense Miwon Kwon

La aparición en el año 2002 del ensayo *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*<sup>87</sup> (Un lugar después de otro: arte específico del lugar y la identidad de las localizaciones) de la historiadora y comisaria Miwon Kwon supuso la irrupción de una rigurosa lectura histórica de las prácticas de *arte público* en los Estados Unidos determinante a su vez para entender la aparición del *arte específico del lugar* de la década de los 60.

Según Kwon analiza en su ensayo este tipo de práctica específica surgirá como

---

<sup>87</sup> El ensayo ofreció una breve historia crítica del *arte específico* del lugar examinando las relaciones entre práctica estética y práctica política a partir de los trabajos de John Ahearn, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Suzanne Lacy, Íñigo Manglano-Ovalle, Richard Serra, Mierle Laderman Ukeles y Fred Wilson, entre otros. El ensayo examinó la *especificidad del lugar* como experiencia compleja en constante tensión y continua redefinición conformada por el lugar y su identidad, incluyendo en esa identidad todas aquellas relaciones -- humanas, históricas, económicas, discursivas, etc.-- que configuren su realidad mundana.

reacción a la creciente mercantilización de los objetos de arte y la idealista concepción de la autonomía de la obra de arte. Tomando su impulso de las nuevas aspiraciones críticas del *arte conceptual*, la nueva *tridimensionalidad* minimal y la revolucionaria *performatividad* visual propia de aquellos años contraculturales el *arte específico del lugar* incluyó a todas aquellas prácticas de *land art*, arte procesual, *performance art*, *conceptualismo*, *crítica institucional*, *arte público*, etc. que vincularan el trabajo de arte con su contexto. El ensayo de Kwon establecerá una nueva perspectiva fruto de su análisis de los proyectos de arte público estadounidenses de la década de los 90 aportando una valiosa nueva etiqueta crítica a partir del concepto de *identidad del lugar* (*Locational Identity*).

La *identidad del lugar* desarrollada por los proyectos de arte de los 90 será abordada por Kwon desde la perspectiva de los estudios culturales ampliando la definición de espacio, sitio y localización para incluir en estas topografías los “lugares” inmateriales producidos por los discursos de todo tipo (sociales, económicos, políticos, antropológicos, sexuales, etc.) aplicados ahora por las prácticas artísticas en la producción de espacios de inclusión no tradicionales, abiertos a contenidos conceptuales provenientes también de fuera del ámbito artístico. La progresiva transformación del papel del artista conforme las prácticas fueron adquiriendo una vertiente más procesual (otorgando un nuevo valor estético al cómo, al por qué, y al trascurso de la experiencia de producción del proyecto en detrimento de la formalidad final) convertirá al artista, no ya en un simple productor de objetos, sino en un proveedor de servicios. Entre estos “servicios” estarán la revelación de relatos (de género, clase, raza, opción sexual, etc.) anteriormente reprimidos y potencialmente articulables a partir de estrategias visuales, *performativas* y de discurso completamente novedosas y hasta aquel momento inexploradas. Esta mayor atención procesual de los proyectos de *arte público* y de *arte social comprometido* ayudará a definir una nueva calidad estética en la que los novedosos ingredientes de la *participación* y la comunidad ciudadana jugarán un papel esencial.

Con precisión historiográfica Kwon de-construirá a paso a paso los paradigmas bajo los que se definieron las actuaciones del arte público norteamericano de los últimos cincuenta años presentando una exhaustiva clasificación que diferenciará las diversas actuaciones en base a tres modelos:

1. El primer paradigma será el del “arte en lugares públicos” (*Art-in-Public-Spaces*).<sup>88</sup>

2. El segundo paradigma será el del “arte como espacio público” (*Art-as-Public-Spaces*).<sup>89</sup>

3. El tercero según Kwon lo representaron todos aquellos “proyectos de arte orientados hacia el interés público”, los problemas sociales, el activismo político y la participación (*Art-in-the-Public-Interest*).<sup>90</sup>

Posiblemente la más determinante aportación del ensayo de Kwon para el entendimiento de las prácticas del *lugar específico* más recientes venga dada por su análisis del tercer paradigma del “arte orientado hacia el interés público” con su interés por la experiencia cotidiana de las comunidades ciudadanas, las prácticas democráticas y la inclusión en el ámbito del arte de temas no artísticos. Según Kwon, estos proyectos

---

**88** Introducido en la década de 1960 por el programa *National Endowment of the Arts* (Fondo nacional para las artes) este paradigma de *arte en los lugares públicos* siguió la formalidad y la concepción modernista de la escultura en el espacio público, instalando obras escultóricas de gran escala (básicamente de artistas varones conocidos, como Isamu Noguchi, Alexander Calder, Henry Moore, Pablo Picasso, Claes Oldenburg, etc.) en plazas, parques, calles y avenidas emblemáticas (por lo general, de los centros urbanos de prestigio) para embellecer y compensar la monotonía visual de la arquitectura y la planificación modernista. Estas instalaciones institucionalizadas que en principio tenían como función estética contrarrestar la alienación urbana, acabaron también siendo motivo de crítica por parte de los artistas más radicales de los años setenta.

**89** El *arte como espacio público* propuso una utilización más crítica de los proyectos al buscar una integración funcional y estética de los mismos en los planes de diseño arquitectónico y planificación urbana. Surgido como reacción crítica al primer enfoque se extenderá hasta bien entrados los años 80 a partir de las obras de Athena Tacha, Ned Smyth, Andrea Blum, Siah Armajani, Elyn Zimmerman, Scott Burton e incluso algunos proyectos de parques urbanos de Nancy Holt. La obra de Richard Serra *Tilted Arc* (Arco inclinado) instalada en la Plaza Federal de Nueva York entre los años 1981 y 1989 desafiará problemáticamente este modelo, revelando las inconsistencias del *arte como espacio público* según este paradigma funcional.

**90** Kwon examinará en profundidad este último paradigma de *arte por el interés público* para establecer un modelo crítico a partir del cual analizar las contradicciones estéticas e ideológicas de la intervención artística como vehículo de integración social, desvelando la dificultad real del artista para conocer genuinamente a su audiencia en razón de la distancia entre el mundo del arte y la vida cotidiana, o cuestionando el derecho del artista para representar o hablar en nombre de una comunidad.



en lugar de actuar al servicio de las instituciones, operarán desafiando la hegemonía institucional concentrándose en una relación directa entre el artista y su audiencia. Kwon ilustró este capítulo con el proyecto *Culture in Action: New Public Art in Chicago*<sup>91</sup> (Cultura en acción: nuevo arte público en Chicago) comisariado por Mary Jane Jacob en 1993. Apoyándose en las ocho propuestas específicas presentadas por este proyecto, Kwon presentará bajo una intensa luz crítica la participación de las comunidades ciudadanas en las prácticas de arte contemporáneo.

La historiadora reconocerá que concebir en la actualidad el *lugar* desde su exclusiva realidad material resulta imposible, además de estética, discursiva y culturalmente limitador. En su lugar, la historiadora detectará las estrategias de los artistas para ampliar la *especificidad del lugar* privilegiando el *nomadismo*<sup>92</sup> y el espacialización de los discursos. Estas nuevas vías de producción, fueron según la autora, propiciadas por fenómenos particulares del mundo del arte como los programas de artistas en residencia, los eventos artísticos internacionales, las grandes exposiciones y las bienales de toda escala, la creciente movilidad geográfica de los agentes del arte y la academia, etc.

En cualquier caso, Kwon advertirá del peligro crítico y ético que esta recién adquirida alta movilidad planteará. La problemática del “no estar en ninguna parte” y la “extrema deslocalización” conllevará una exigencia ética mayor con respecto a la *identidad del lugar* admitiendo su compleja y dialéctica realidad discursiva en la realidad de un mundo globalizado. Kwon no hará sino reparar en la alta exigencia de comprensión que el abordaje de la idea de comunidad requiere, no sólo por parte de los artistas, sino por cualquiera interesado en definir, representar, tematizar o hablar sobre esa realidad. Desde esta perspectiva problematizadora, la parte final del ensayo revelará hasta qué punto la comunidad sigue siendo un concepto altamente ambiguo, resbaladizo y problemático para el *arte público* actual anunciando que:

*Parece históricamente inevitable que dejemos atrás la noción nostálgica del lugar y de identidad como realidades vinculadas a las características físicas de un espacio, sitio, o localización. Esos conceptos, si no son ideológicamente sospechosos, sí están fuera de lugar en la actual descripción de la vida contemporánea como red de flujos*

---

<sup>91</sup> El proyecto expositivo *Culture in Action*, 1993, será analizado con detalle en el epígrafe 2.1. 5.

<sup>92</sup> Analizaré el concepto de *nomadismo* aplicado a mi propia obra en el epígrafe 2.7. de esta tesis.

*interconectados (...) De hecho, la desterritorialización del lugar ha generado efectos liberadores, al sustituir las restricciones de las identidades del lugar por la fluidez de un modelo migratorio, introduciendo posibilidades para la producción de múltiples identidades, vínculos y significados, no basado en acuerdos normativos sino en convergencias no racionales conformadas por los encuentros casuales y las circunstancias. La fluidez de la subjetividad, la identidad y la espacialidad descrita por Deleuze y Guattari en su nomadismo rizomático, es por ejemplo, una herramienta teórica poderosa para desmantelar las ortodoxias tradicionales (...)*<sup>93</sup>

Las aportaciones teóricas y críticas presentadas por Lippard, Krauss y Kwon<sup>94</sup> han determinado el concepto de la *especificidad del lugar* durante las últimas décadas. Lippard acuñó la etiqueta de *arte conceptual* y llevó a cabo las primeras exposiciones de carácter feminista con su *Number Shows* (Exposiciones numéricas) entre los años 1969 y 1974; Krauss abrió el campo a la nueva práctica expandida postmoderna en los años 80 y 90; Kwon, finalmente, redefinió las prácticas *específicas del lugar* en relación con la identidad de las comunidades y sus discursos. Insisto: ¿cómo podríamos no concluir que la *especificidad del lugar* sea un aportación proveniente del ámbito feminista estadounidense y de su escena teórica fuertemente vinculada a su viva cultura femenina?

---

**93 KWON**, Miwon. 2004. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. (pp. 164-165)

**94** Miwon Kwon es actualmente Directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de California, Los Angeles, UCLA. Se formó a principios de los años 90 colaborando en el programa curatorial del *Whitney Museum of American Art* de Nueva York y doctorándose en Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Princeton en 1998. La investigación de Kwon se ha centrado en diversas disciplinas incluyendo la arquitectura contemporánea, el urbanismo y el *arte público*. Entre los años 1992 y 2004, fue co-editora de la revista *Documents* y actualmente es miembro del consejo asesor de la prestigiosa publicación *October*. Kwon ha sido autora de varios ensayos y de textos críticos dedicados a las obras de los artistas Francis Alÿs, Michael Asher, Jimmie Durham, Félix González-Torres, Barbara Kruger, Ana Mendieta, Christian Philipp Müller y Gabriel Orozco, entre otros. En el año 2012, comisarió junto a Philipp Kaiser la exposición *Ends of the Earths. Land Art to 1974* (Los límites de la tierras. *Land art* hasta 1974) presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y posteriormente exhibida en la *Haus der Kunst* de Múnich, Alemania. Consultada el 20 de abril de 2018 en <https://www.moca.org/exhibition/ends-of-the-earth-land-art-to-1974>.

**1.6. Discursos paralelos, ideas transitivas y corrientes transversales. *Zeitgeist* y novedad crítica en la década de los 80 y los 90 en los Estados Unidos. De cómo las categorías de la teoría cultural influyeron en la producción visual contemporánea de la ciudad de Nueva York de acuerdo a las parejas Jacques Derrida / Judith Butler, Edward W. Said / Gayatri Spivak y Richard Sennett / Saskia Sassen**

*“Saber consume fuerzas, no saber las agota.”*

Maurice Blanchot <sup>95</sup>

En el año 1993, la cadena pública BBC (Corporación británica de radiodifusión) invitó a Edward W. Said a pronunciar su ciclo de Conferencias Reith <sup>96</sup> en las que el filólogo palestino-estadounidense tematizó sobre las representaciones del intelectual. Esta serie de comunicaciones radiofónicas se convirtieron finalmente en un rico ensayo que recogió las observaciones de Said al respecto de la función social de los intelectuales. En este epígrafe tematizaré sobre discursos, ideas y corrientes de pensamiento que tuvieron como escenario la ciudad de Nueva York. Algunos de estos discursos ayudaron directamente al despliegue crítico y la acción democrática en una sociedad, la estadounidense, no carente de extremos contrastes y contradicciones. En su ensayo, Said inspirado por las ideas del pensador italiano Antonio Gramsci, nos recordará de manera lúcida que:

*(...) el intelectual es un individuo dotado de un papel público específico dentro*

---

**95** BLANCHOT, Maurice. 1994. *El paso (no) más allá*. Ediciones Paidós. Pensamiento contemporáneo 32. (p. 131)

**96** Las Conferencias Reith fueron inauguradas en 1948 por la BBC para conmemorar la contribución histórica hecha a la transmisión de servicio público por Sir John (más tarde, Lord) Reith, primer Director General de la corporación. John Reith sostuvo que la radiodifusión debía ser un servicio público que enriqueciera la vida intelectual y cultural del país. Con este espíritu, la BBC invita cada año a una figura destacada a impartir una serie de conferencias radiodifundidas. El objetivo es promover la comprensión y el debate público sobre temas significativos y de interés contemporáneo. Texto consultado el 5 de febrero de 2019 en <https://www.bbc.com/>. Audio de las conferencias *Edward Said: Representations of the Intellectual*, 1993 consultado el 5 de febrero de 2019 en <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00gxr1s>

*de la sociedad que no puede ser reducido simplemente a la función de un profesional anónimo, o un competente miembro de un cierto ámbito que se dedica meramente a su negocio. El factor central para mí es que el intelectual está dotado con la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión, útil para un público. Este papel tiene un riesgo en sí mismo, y no puede ser jugado sin la conciencia de ser alguien cuya función consiste precisamente en cuestionar públicamente en torno a los temas más embarazosos, confrontar la ortodoxia y el dogma (en lugar de reproducirlo), ser alguien no fácilmente manipulado por los gobiernos o las corporaciones, cuya raison d'être sea representar a todos aquellas personas y temas que por lo general son olvidados o barridos debajo de la alfombra... El intelectual actúa de esta manera siguiendo principios universales, a saber: que todos los seres humanos tienen derecho a esperar estándares dignos de comportamiento con respecto a la libertad y la justicia por parte de los poderes mundanos y las naciones, y que las violaciones deliberadas o inadvertidas de estos estándares necesitan ser denunciados y contrarrestados abiertamente.*<sup>97</sup>

Lo anteriormente expuesto sobre la función del intelectual, bien podría ser aplicado a la lista de pensadores que conforman este epígrafe. Sus discursos y sus ideas han alentado las corrientes de pensamiento más cuestionadoras de nuestra época para determinar una producción cultural caracterizada por su radicalidad y su novedad crítica. Todos ellos representan, desde diferentes posiciones y ámbitos de estudio, la figura del intelectual a la que alude Said. Es intención de este epígrafe explicar de manera somera cómo las ideas tienen consecuencias; cómo la aportación pública de los pensadores, historiadores, artistas, activistas, políticos, etc. puede llegar a estructurar visiones y actitudes novedosas para invitar a la *participación* ciudadana y a la transformación democrática. La primera condición pues sería la existencia de individuos capaces de articulación de ideas críticas; la segunda: la posibilidad efectiva de comunicar esas ideas para que sean públicamente conocidas, debatidas, refutadas, implementadas, etc. Esto que en principio podría parecernos obvio, requiere algo más de explicación ya que a pesar de su aparente sencillez, opera a partir de mecanismos sociales complejos cuya interacción hacen posible la circulación histórica de las ideas y la construcción social -- y mundana -- del sentido.

En el caso que nos ocupa, no es gratuito recordar que la ciudad de Nueva York se convirtió a partir del final de la Segunda Guerra Mundial en la nueva capital de la cultura

---

**97 SAID**, Edward W. 1994. *Representations of the Intellectual*. Vintage Books. A división of Random House, Inc. New York. (pp.11-12)

internacional. No es necesario comentar que este desplazamiento, una vez debilitada la centralidad cultural europea, estaba justificado por la dominante posición económica y política estadounidense en la nueva escena internacional de postguerra. A partir de 1945, Nueva York se irá paulatinamente transformando en la ciudad cosmopolita por excelencia, el espacio cultural más fructífero, influyente e intercultural para la representación, la discusión y la comunicación de las ideas, las visualidades y los modelos económicos avanzados. La ciudad se convertirá en el icono de lo urbano contemporáneo, atractiva para los artistas, los pensadores y los hombres de negocios. Su efervescente ambiente intelectual ayudará a generar una novedad diferenciada de la europea a partir de un espíritu democrático singular y un vitalismo cívico que se abrirá a todas aquellas actitudes y propuestas más novedosas. Serán sin duda estos *nuevos modos de ser* implementados en los Estados Unidos de postguerra (especialmente en la ciudad de Nueva York) los que conviertan a esa sociedad, de manera fulgurante, en el brillante nuevo escenario de la producción visual contemporánea mundial. Este nuevo cosmopolitismo estará en gran medida basado en una fluidez y un intercambio de información y conocimientos sin precedentes, circunstancia que facilitará la generación de nuevos discursos. Estos discursos serán apropiados y adaptados, o bien, generados en la misma ciudad, que no por casualidad, concentrará un alto número de instituciones culturales, universitarias y de conocimiento de alto nivel. Todas estas razones contribuirán a reforzar la tremenda conectividad ciudadana (entre pensamiento y práctica, entre crítica y acción) que caracterizará a la sociedad estadounidense de aquellos años.

No es casual por ello que esta tesis esté dedicada a presentar la intensa e idiosincrática producción artística neoyorquina de los años 90 en parte generada por la singularidad histórica de la propia ciudad. Tampoco es casual que los pensadores y artistas que aparecen en esta primera parte de la tesis estén fuertemente vinculados a Nueva York. La lista de intelectuales que aporéo en este epígrafe, todos y todas, viven y trabajan (o trabajaron en algún momento) allí, (Jacques Derrida residía habitualmente en París, exceptuando los largos periodos de colaboración en diversas instituciones universitarias estadounidenses). Todos y todas desarrollan en la actualidad, o desarrollaron en el pasado, su actividad en la ciudad global que es hoy Nueva York. El giro epistemológico estructurado por las ideas, los conceptos y los métodos que estos investigadores del saber han aportado a la realidad cultural y social del pensamiento internacional sigue siendo uno de los factores más obvios de la transformación estético-política de nuestro

tiempo. Su presencia crítica cubre un periodo de casi cinco décadas de determinante producción que, sin dudarlo, han transformado nuestras democracias y nuestra cultura mental.

Entender la *deconstrucción*, la *performatividad* de género, el *postcolonialismo*, la *subalterna*, la *participación* o la *ciudad global*, -- entre otros conceptos y categorías -- nos ayudará no sólo a obtener una imagen más completa del presente artístico sino que será útil para desmontar aquellas falsas ideas que nos impidan pensar de manera adecuada la experiencia estética.

Todas estas ideas tuvieron su espacio de elaboración mundano, de edición, de presentación pública, y/o de comunicación mediática global en la escenario de la ciudad de mano de los investigadores que, según mi parecer, resultan más valiosos y determinantes. A saber: Jacques Derrida, Judith Butler, Edward W. Said, Gayatri Spivak, Richard Sennett y Saskia Sassen. Me atrevería a decir que fueron ellos y ellas los protagonistas, responsables de enunciar y transformar a la propia ciudad en una de las primeras ciudades globales (según la etiqueta acuñada por la socióloga Saskia Sassen en el ensayo *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokyo* del año 1991.) Efectivamente, las herramientas críticas y conceptuales aportadas por estos autores y autoras al ámbito de la teoría cultural ayudaron a configurar una atmósfera intelectual abierta a la idea de *participación* informando las actitudes y aspiraciones de aquellos ciudadanos, artistas y colectivos activistas que entendieron *el arte como fuerza social de transformación*. Sus aportaciones son una buena prueba de cómo las ideas tienen consecuencias y operan una vez lanzadas y puestas en circulación en la vida social por medio de los discursos. Unas ideas que se caracterizarán por articular una crítica política, social y estética cuyo impluso está orientado actualmente hacia un nuevo *ethos* global.

En el ambiente beligerante y contracultural de finales de los años 60, el imperativo ético-político derridiano de deshacer, descomponer y deconstruir estructuras de todo tipo provocó una interrupción profunda abogando por la superación de todos aquellos velos que impidieran pensar adecuadamente los objetos culturales. La *deconstrucción* generará como efecto una nueva posibilidad resultado de *des-ensamblar* todas aquellas ortodoxias conceptuales, aquellos sistemas de pensamiento no adecuadamente reflexionados o aquellas antiguas inercias epistemológicas, convirtiéndose posteriormente en



la herramienta más eficaz y exitosa de la nueva racionalidad postmoderna. La mayoría de los autores que cito en este epígrafe, en mayor o en menor medida se verán influidos por Derrida y su “método” fenomenológico-crítico de análisis lingüístico. Los autores a los que cito articularon la novedad crítica a partir de un profundo sentido ilustrado y un denodado esfuerzo intelectual por ampliar nuestro entendimiento más allá de cualquier esquema hegemónico. La apertura y potencia de las nuevas categorías aportadas, aún hoy día, siguen siendo útiles como alternativa para una mejor comprensión del mundo globalizado y su diverso escenario humano en el que los paradigmas, según todos ellos y ellas, en rigor, deberían obedecer a visiones más amplias, abiertas y éticamente ajustadas al caso. (Entiéndase el caso como *la realidad de un mundo globalizado*.)

### 1.6.1. Derrida contra Derrida: deconstruir la *deconstrucción*

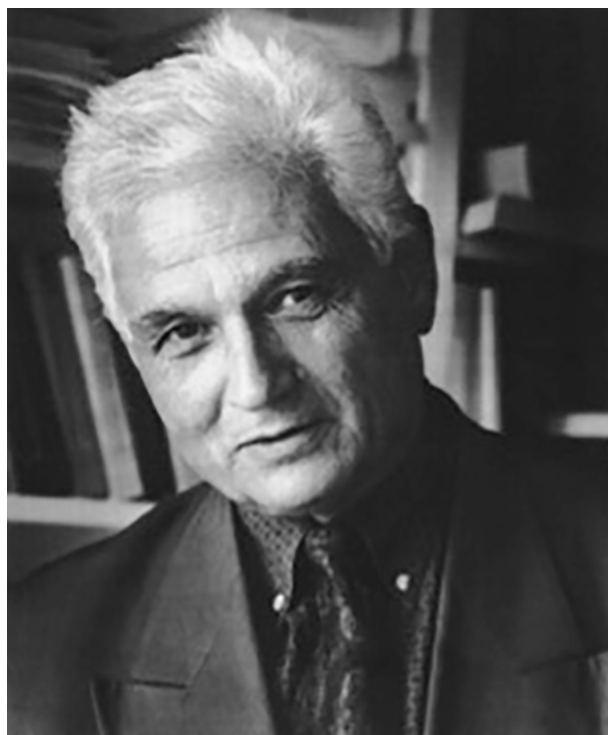


Fig. 50. Jacques Derrida

El filósofo francés de origen argelino, Jacques Derrida es considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes y determinantes, siendo el pensamiento de la *deconstrucción* una de las más conocidas categorías aportadas por su investigación. La fortuna crítica de la *deconstrucción*, llevó a que el término fuese utilizado (en ocasiones de forma ambigua, confusa y mistificada) por otros campos del conocimiento e incluso por el habla popular. Este exitoso término no es más que un enésimo intento por estructurar una práctica rigurosa de racionalidad contemporánea, un método de cuestionamiento crítico informado a partir de las preguntas del psicoanálisis freudiano (y también lacaniano), la fenomenología, el existencialismo, los discursos feministas, el marxismo, el estructuralismo y su secuela post-estructuralista, el pensamiento postcolonial, la *shoah*, la lingüística, y un largo etcétera de corrientes, movimientos de reflexión contemporánea y acontecimientos de la historia reciente de la cultura.

En 1967 con 37 años de edad Derrida publicara tres obras tempranas de gran importancia: *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence*, *La voix et le phénomène* (De

*la gramatología, Escritura y diferencia y Discurso y fenómeno*). En ellos cuestionará las inconsistencias de la fenomenología y el pensamiento metafísico occidental a los que considera insuficientemente capacitado para la reflexión adecuada y ciertamente marcado por un logocentrismo de acrítico alcance. A estas obras le seguirán una larga lista de ensayos, artículos, conferencias y comunicaciones públicas cuya huella en la vida intelectual internacional persiste hasta el presente. Derrida ejerció como Profesor en la *Ecole Normale Supérieure* y como Director de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París, EHESS, merecedor de los más altos reconocimientos académicos otorgados por las más prestigiosas instituciones universitarias internacionales. Su obra ejerció una determinante influencia en el campo de la crítica literaria en los años setenta y ochenta, siendo introducida en las universidades estadounidenses gracias a los trabajos de los profesores Paul de Man, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, entre otros.<sup>98</sup> El éxito crítico de sus propuestas traspasó los límites del ámbito académico para llegar a aplicarse en el campo de las artes, las ciencias sociales, la lingüística, la antropología o las ciencias políticas, entre otras. Derrida fue responsable de introducir en el ámbito anglosajón de los estudios literarios y la crítica teórica las ideas de la filosofía alemana y francesa a partir de la particular aportación del pensamiento de la *deconstrucción*. Digamos que Derrida generó un movimiento por sí mismo cuyo interés teórico permaneció centrado en las dificultades epistemológicas inherentes a cualquier actividad literaria o crítica. Esta manera de entender la producción textual desestabilizó profundamente las interpretaciones tradicionales, razón por la cual sus aportaciones fueron consideradas controvertidas y refutadas con gran resistencia, especialmente por aquellos pensadores de posturas más conservadoras.

En *De la grammatologie*<sup>99</sup> Derrida intentará presentar la contradicción sobre la que el modelo lingüístico dominante habría operado a partir de la metafísica heredada de la antigüedad clásica griega. Derrida distinguirá para su tesis los dos elementos constitu-

---

<sup>98</sup> Para aquellos interesados en un acercamiento a la biografía de Jacques Derrida, recomendaría una hermosa película disponible *online* de la realizadora Safaa Fhaty producida en el año 1999 y titulada *D'ailleurs*. Consultada el día 5 de febrero de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=JMQDUrQ6ctM>

<sup>99</sup> Según el diccionario enciclopédico Larousse, 2009: "*La gramatología es la rama de la lingüística que se dedica al estudio de la escritura, su evolución, su historia y su interpretación.*"

yentes de la gramatología, a saber: el habla (la voz, la palabra) y el texto (la escritura, la textualidad). Para Derrida, es obvio que el lenguaje consistiría primordial y originalmente en una experiencia vinculada a la práctica del habla y de la puesta en acción de la palabra y la comunicación basada en la oralidad. La transcripción de esa experiencia como documento comunicable, transferible y archivable sería el rastro dejado por el texto, la escritura. De tal manera que la más temprana experiencia del lenguaje, el idioma original sería, según la visión derridiana, el lenguaje oral. Para Derrida la dificultad aparecerá al reconocer que la lingüística basó su investigación en la escritura, olvidando acríticamente el origen de la experiencia de lenguaje como palabra hablada. E insistió en que no deja de ser sospechoso que el pensamiento metafísico occidental utilizase la escritura como vía para la preservación original del sentido. (¿No habíamos convenido que la experiencia original del sentido venía dada por la experiencia oral del habla y la voz...?) Esto, según Derrida, ofrecía una problemática explicación ya que hablar no es escribir. O lo que es lo mismo, la escritura estructuraría un sentido distante que opacaría la originalidad del significado; y es por ello necesario, que el texto deba ser de-construido con precisión para esclarecer, no sólo aquello que el texto pretenda significar, sino para desvelar a su vez lo que haya impedido que se pueda llegar a decir. La decisión textual supondrá pues, también una ocultación (que ha de ser *des-velada*). La decisión textual, según Derrida, ocultará todo lo que potencialmente pudiera haber sido escrito. Voz y texto, habla y escritura, emprenderán de la mano del pensador francés, un abordaje novedoso de la estructuración del sentido y del pensamiento crítico contemporáneo.

En su conocido texto *Carta a un amigo japonés* del año 1985, Derrida intentará explicar de manera somera el significado de la palabra *de-construcción* a su colega en el Japón, el Doctor Isutzu. Derrida comenzará anunciando honestamente que no sabe a ciencia cierta qué es o en qué consiste la *deconstrucción* -- aunque sí reconoce que el término pueda servir para pensar de nuevo, para repensar las estrategias epistemológicas de las ciencias humanas -- refiriéndose a ella no como análisis o crítica, ni siquiera como método, tampoco como un acto o una operación que pueda caer en manipulaciones ni apropiaciones utilitaristas de ningún tipo. La más clara afirmación que Derrida propone en su elegante texto es que efectivamente, la *deconstrucción* ocurre, acontece como fenómeno dentro del lenguaje:

*La deconstrucción tiene lugar, es un evento que no espera la deliberación, la*

*conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. Es deconstruido... La identificación aquí no es una realidad impersonal que uno opondría a alguna subjetividad egológica. Está en deconstrucción... (El diccionario Littré dice: "deconstruire-se... perdre sa construction"). En el "se" de "deconstruire-se a sí mismo", que no es la reflexividad de un ego o de una conciencia, reside todo el enigma.*<sup>100</sup>

De tal manera que el enigmático fenómeno deconstructivo, según Derrida lo expone en su texto, operaría con el objetivo de:

*(...) deshacer, descomponer y deconstruir estructuras (todo tipo de estructuras: ya sean lingüísticas, logocéntricas o fonocéntricas. Y estando el estructuralismo dominado sobre todo por modelos lingüísticos (de la llamada lingüística estructural saussuriana) también des-ensamblar estructuras socio-institucionales, políticas, culturales y sobre todo, filosóficas.*<sup>101</sup>

Aunque Derrida confiese su malestar por la insuficiencia semántica y lo impreciso del término (marcado negativamente por el prefijo *de-*), lo considerará el menos malo ya que ni siquiera, reconoce, ha sido escogido sino que *le ha sido impuesto por la propia experiencia de la escritura y el lenguaje*. Derrida reconoce que la palabra deconstrucción será útil para desencadenar:

*La instancia del krinein o del sentido de la palabra krisis (en griego significaría: decisión, elección, juicio, discernimiento) que es en sí misma, como en efecto todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los "temas" u "objetos" esenciales de la deconstrucción.*<sup>102</sup>

La palabra será útil para ilustrar los procesos críticos por medio de los cuales entender cómo se han construido ciertos conjuntos de sentido cultural. En particular, se tratará, reconoce Derrida, de descubrir en los textos de la tradición la articulación (falaz)

---

**100 DERRIDA**, Jacques. 1985. *Lettre à un ami japonais*. Le Promeneur, XLII. Octubre 1985. la Versión inglesa del texto citado: **DERRIDA**, Jacques, 1985. *Letter to a Japanese Friend. Derrida and Difference*. Ed. Wood & Bernasconi, Warwick: Parousia Press. (pp. 1-5). Esta carta fue publicada por primera vez (según lo previsto) en japonés y posteriormente traducida a otros idiomas. Su primera aparición en francés corrió a cargo de la publicación Le Promeneur, XLII de octubre de 1985. Para mi investigación he utilizado ambas

**101** Ibid. (p. 2)

**102** Ibid. (p. 3)

de conceptos (binarios) que la metafísica pretendió establecer en su pureza esencial, a saber: la presencia / la ausencia, el fenómeno / la esencia, lo inteligible / lo sensible, la realidad / la apariencia, la naturaleza / la cultura, el artificio / la autenticidad, lo masculino / lo femenino, y finalmente, el habla / la escritura. Para Derrida estas parejas, como modelos duales de entendimiento metafísico, son en rigor estrictamente políticas (entiéndase: construcciones ideológico-culturales). La *krisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) se pondrá en marcha a partir de esta sencilla afirmación. Aquello que durante siglos fue considerado la vía para la construcción esencial del sentido en base a dualidades contrarias y antagonistas, ahora Derrida las afirmará como realidades culturales a de-construir. La genealogía del pensamiento trazada por este epígrafe vinculará la irrupción crítica de la *deconstrucción* (Derrida) con la crítica postcolonial (Said, Spivak) e incluso con la colonización de los cuerpos -- femeninos y masculinos -- (Butler) para acabar razonando el final de un paradigma ético-político (Sennett) que no hizo sino anunciar el comienzo de la nueva era de la globalización y sus singulares fenómenos sociales sobrevenidos (Sassen).



### 1.6.2. *Performatividad cultural del género y la sexualidad según Judith Butler*



Fig. 51. Judith Butler

El trabajo de la filósofa estadounidense Judith Butler (Cleveland, Ohio.1956) ha ejercido una influencia determinante en la filosofía política, la teoría literaria y sobre todo en las ideas de la tercera ola feminista. Butler enseñó desde el año 1993 en la Universidad de California, Berkeley, donde es actualmente Profesora en el Departamento de literatura comparada y Teoría crítica. Butler es conocida por sus textos y ensayos *Performative Acts and Gender Constitution* (Actos performativos y constitución de género) del año 1988; *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (El problema del género y la subversión de la identidad) del año 1990 y *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del sexo) del 1993, en los que desafió todas las nociones convencionales sobre la construcción cultural de la sexualidad y desarrolló su conocida teoría de la *performatividad de género*. El trabajo de Butler contribuyó a la aparición de una nueva discursividad feminista, los estudios sobre la mujer y los estudios de lesbianas y homosexuales, gozando de una gran popularidad fuera de los círculos académicos tradicionales. Las ideas de Butler sobre el género se consideraron fundamentales para la estructuración de la Teoría *queer* (*Queer*

*Theory*)<sup>103</sup> y el avance de las prácticas sexuales disidentes durante los años noventa.

En su ensayo *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Butler argumentará en torno a las categorías de sexo, género y sexualidad considerándolas construcciones culturales basadas en actos corporales, conductas sociales y programas estéticos repetidos y reproducidos históricamente para establecer un género central normativo y esencializado. En este sentido, teorizará el género, el sexo y la sexualidad, como performativos, como realidades que se construyen entre los miembros de una familia, una comunidad ciudadana, o un grupo humano concreto a partir de discursos regulativos cuya función social no será otra que definir y normativizar cuáles serán las posibilidades sociales de género y sexualidad, qué comportamientos sexuales serán coherentes, pertinentes o aceptables dentro del grupo social o familiar. Estos discursos (normativos o regulativos) serán responsables de inducir a los diferentes sujetos dentro de una comunidad a reproducir acciones corporales específicas con la idea de mantener una apariencia coherente de género. En general, según asume Butler, la norma de conducta sexual dominante dictada por las sociedades patriarcales occidentales estará basada en la apariencia de norma heterosexual (o heteronormativa). De manera tal, que aquellas actitudes que queden fuera de este modelo socio-sexual dominante, serán, según la tesis de Butler, catalogados como desviados (*deviant*, según el término inglés), no naturales, inaceptables. Su ensayo supuso una interrupción crítica radical de éxito que refutará la idea del sexo como hecho biológico y natural, revelando a partir de un intenso ejercicio de *deconstrucción* lo profundamente oculto que permanece en el discurso cultural el género y sus sexualidades.

Al presentar los términos género y sexo como construcciones sociales y culturales, Butler presentó simultáneamente una crítica de ambos términos. Con ese planteamiento pondrá en cuestión los discursos feministas, argumentando que el feminismo cometió un error al tratar de representar al conjunto de las mujeres como categoría universal, o grupo de identidad unitaria y carácter ahistórico, admitiendo que ciertas representaciones feministas olvidaran atender las características particulares de raza, género, clase, etnia, cultura, etc.

---

<sup>103</sup> Ver nota número 46 en la primera parte de esta tesis.

Butler consideró que ciertos discursos feministas se equivocaron al tratar de definir a las mujeres de manera esencialista e identitaria (reforzando usos y modelos epistemológicos del patriarcado), reconociendo que hubiesen articulado un ejercicio crítico más coherente si hubiesen enfocando sus energías en explicar cómo opera el poder (heteronormativo, falologocéntrico) para imponer una cierta norma de feminidad y un comportamiento sexual adecuado. Butler, finalmente, de-construirá los supuestos vínculos entre sexo y género defendiendo un entendimiento abierto, libre y flexible de la práctica y la identidad sexual. Una identidad sexual que considere el género no como esencia sino como actuación, como conducta social a construir, una elección consciente y crítica basada en la *polítización del deseo*. Esta *política del deseo* se convertirá en uno de los fundamentos de la teoría *queer* y sus prácticas emancipadoras de desvelamiento y *deconstrucción* de modelos culturales dados. En la conclusión de su ensayo, Butler apostará por la acción subversiva para el des-ensamblaje de la identidad por medio de la confusión y el sabotaje crítico apuntando que:

*La deconstrucción de la identidad no es la deconstrucción de la política; más bien, establece como política los términos a través de los cuales la identidad se articula. Este tipo de cuestionamiento trae a primer término el marco fundacional en el que el feminismo como política de la identidad fue articulado. La paradoja interna de este marco fundacional es que asume, fija y constriñe a los propios "sujetos" que aspira a representar y liberar. La tarea aquí no consiste pues en celebrar todas y cada una de las nuevas posibilidades, sino redefinir aquellas posibilidades que ya existen, pero que lo hacen en dominios culturales considerados como culturalmente ininteligibles e imposibles (...) una nueva configuración de la política surgiría de la ruinas de lo antiguo. Unas nuevas configuraciones del sexo y el género podrían entonces proliferar o, más bien, su proliferación real podría ser articulable con los discursos que establecen una vida cultural ininteligible, todo con el objetivo de frustrar y confundir el binarismo sexual, exponiendo su fundamental antinaturalidad.* <sup>104</sup>

La escena ciudadana y activista de Nueva York verá tomar forma la irrupción *queer* en los años más duros de la crisis del SIDA, la homofobia y la cruel invisibilización de los afectados por el virus VIH. La *performatividad de género* y su liberadora crítica alimentará conceptualmente las más radicales actuaciones de los colectivos ciudada-

---

**104 BUTLER**, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York, London. (p. 147)

nos entre los cuales se encontrarán aquellos grupos LGBTQQ<sup>102</sup> orientados a denunciar la inactividad gubernamental y la hipocresía de los diversos grupos de interés (económicos, religiosos, políticos, etc.), los colectivos artísticos y de activismo cultural encargados de interrumpir la complacencia democrática a través de sus campañas, exposiciones, conferencias, publicaciones, denuncias, etc.

En la segunda parte de esta tesis ahondaré en los casos de estudio concretos elegidos para ilustrar la hipótesis de esta investigación. A saber: de cómo las energías ciudadanas abogaron por una experiencia de *arte participativo* capaz de generar cambio y transformación social. De cómo ese empoderamiento estético-ciudadano estuvo dialécticamente vinculado con discursividades críticas concretas como la planteada, entre otras, por Judith Butler.

---

**102** Ver nota número 12 en la primera parte de esta tesis.

### 1.6.3. El *postcolonialismo* y las relaciones del poder, la política y la cultura. El legado intelectual de Edward W. Said

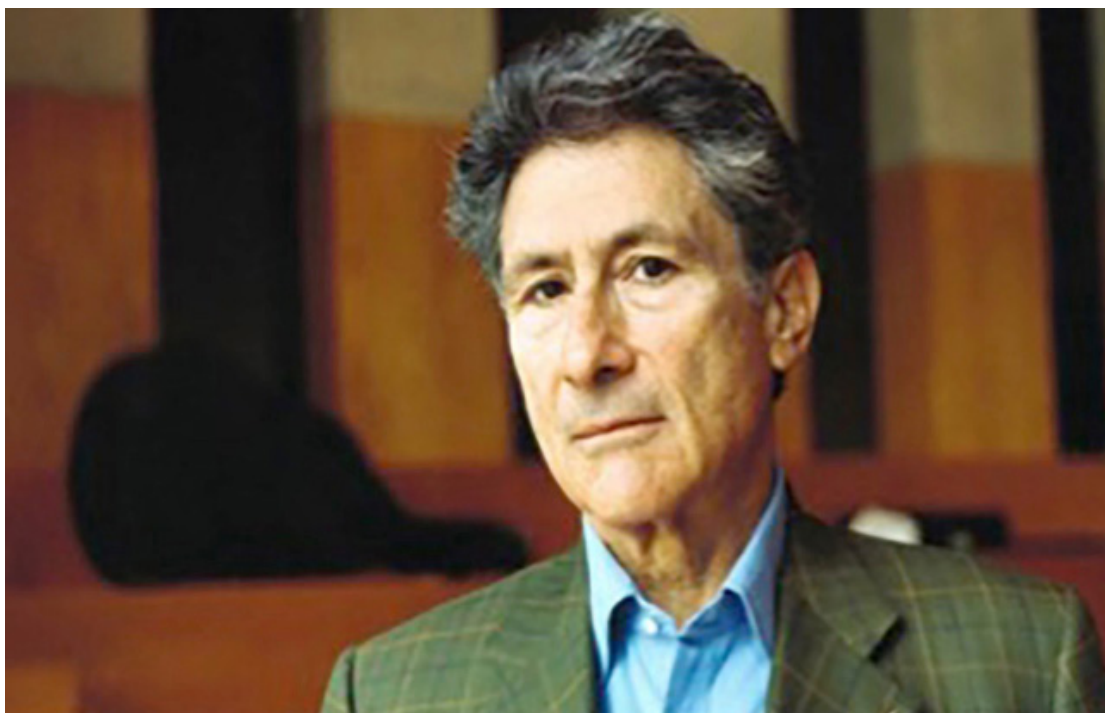


Fig. 52. Edward W. Said

Edward W. Said nació en Jerusalén como ciudadano americano en 1935, sólo trece años antes de la fundación del Estado de Israel en el año 1948. Su padre, un hombre de negocios egipcio-americano y su madre de origen libanés, se ocuparon de ofrecerle una esmerada educación en los colegios inglés y francés de El Cairo y posteriormente en diversas universidades estadounidenses. Said se consideraba a sí mismo principalmente un filólogo aunque a partir de su compromiso con la política se convirtió también en una de las voces más autorizadas sobre el conflicto entre palestinos e israelíes en Oriente Medio. Said fue también reconocido como una de la figuras fundadoras de los *Postcolonial Studies* <sup>103</sup> (*Estudios postcoloniales*) con sus ensayos sobre literatura Be-

---

<sup>103</sup> “Los Estudios postcoloniales es el campo interdisciplinario de perspectivas, teorías y métodos que analiza las dimensiones no materiales del dominio colonial, postulando la deconstrucción de los discursos y los patrones de pensamiento que continúan ejerciendo su influencia hasta el presente.” En FISCHER-TINÉ, Harald. 2010. *Postcolonial Studies*. European History Online. December 3 rd. 2010. Consultada el día 8 de febrero de 2019 en <http://ieg-ego.eu/en/threads/europe-and-the-world/postcolonial-studies>.

*ginnings*, 1975, (Comienzos); *Orientalism*, 1978, (Orientalismo); *The World, the Text and the Critic*, 1983, (El mundo, el texto y el crítico); *Culture and Imperialism*, 1993, (Cultura e imperialismo), etc. puso en marcha una aventura intelectual, crítica y emancipadora de alcance global. Said falleció prematuramente de cáncer en la ciudad de Nueva York en el año 2003.

Edward W. Said adquirió renombre como uno de los críticos culturales más reconocidos a raíz de la publicación en 1978 de su ensayo, *Orientalism*. Said definirá la empresa imperial europea del siglo XIX como una realidad de expansión mundial basada en una objetiva superioridad militar y científica acompañada por todo un dispositivo de producción estético-cultural responsable de presentar al sujeto occidental, a Occidente, como realidad antropológica y cultural superior. Este sofisticado dispositivo de representación al servicio de los imperios (Said analiza sobre todo el imperio francés y británico de comienzos del siglo XIX) tomó realidad en la disciplina académica del Orientalismo. Según Said, el Orientalismo como disciplina de estudios fue responsable de la creación de una fantaseada idea de Asia, en general, y del Medio Oriente, en particular. Esta visión orientalista utilizaba de nuevo un modelo dualista de explicación (imperio / colonia, metrópoli / territorio colonizado, agentes imperiales / subalternos coloniales, dominación / sumisión, etc.) y división del mundo que describía las culturas del mundo oriental como “otredad” no europea, irracional, débil e incapacitada, en contraposición a la racionalidad, la fuerza y la consistencia cultural de Occidente. Tal binarismo un tanto desigual, vendría justificado según defendió Said, por la necesidad occidental de articular la inferioridad cultural de los *subalternos* coloniales como proyección programática con la que crear una “diferencia” para la dominación.

Esta desigualdad, estructurada a partir de la definición de identidades fijas y esencias culturales inmutables aplicadas a los pueblos colonizados, definirá positivamente el espíritu del hombre occidental (como agente del Imperio, victorioso, asertivo, inteligente, triunfante, capaz de generación cultural, y por tanto, elegido para llevar a cabo su *mission civilisatrice* en los territorios conquistados) y al hombre oriental como figura profundamente negativa (el *subalterno* colonial será representado como lujurioso, débil, innatamente incapaz para el pensamiento científico-tecnológico y básicamente infradesarrollado en sus capacidades intelectuales y cognitivas).



Frente a este cuestionamiento del orientalismo como disciplina, Said, propondrá en su lugar un análisis más ponderado y objetivamente anclado en la realidad histórica entre ambas realidades -- llamados por los orientalistas con los términos reduccionistas de Oriente y Occidente --. (Said mismo no parecía del todo satisfecho por la idoneidad de los términos Oriente y Occidente a los que consideraba desafortunados e incapaces de dar cuenta del intercambio histórico entre los imperios europeos y el resto de las culturas del mundo.) Frente a la oposición binaria, Said propuso una lectura de relación “contrapuntística” <sup>104</sup> para describir una realidad de diálogo civilizatorio, compleja, secular y no exclusivamente negativa entre Europa y los territorios no europeos del Mediterráneo del sur, el Medio Oeste y el resto de Asia. Este intercambio entendido como contrapunto (siguiendo el término apropiado por Said del lenguaje musical) ayudará a definir de manera no maniquea o simplificadora el diálogo intercultural en los siguientes términos:

*El contrapunto en la música clásica occidental, puede presentar varios temas que juegan el uno con el otro, con solo un privilegio provisional dado a uno en particular; sin embargo, en la polifonía resultante hay concierto y orden, existe una interacción organizada que se deriva de los temas, y no de un riguroso principio melódico o formal externo a la obra.* <sup>105</sup>

*Orientalismo* se abre citando apropiadamente una frase de Karl Marx procedente de su texto *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* que nos recordará que los subalternos: “No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados”. La segunda cita que acompaña a la anterior más sencilla, acreditada al primer ministro británico Benjamin Disraeli en su obra *Tancred*, reconocerá que: “*Oriente es una carrera*”. La carrera del imperio, apuntará Said en su ensayo, en busca de nuevos recursos y riquezas en territorios que los libros orientalistas se habían ocupado de describir como

---

**104** La fuga es la manifestación técnica y artística más madura y libre de la escritura contrapuntística. Es un procedimiento musical en el cual se superponen varias voces o ideas musicales llamadas sujetos. Su composición consiste en el uso de la polifonía articulada por el contrapunto de varias voces o líneas instrumentales (de igual importancia) y basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos. En la fuga, una breve frase musical (llamada sujeto) se superpone y alterna con otra frase (llamada contratema o contrasujeto). Es imposible clasificar todas las fugas escritas bajo un solo patrón. En **DEVOTO**, Mark. *Fugue. History of Music*. Encyclopedia Britannica. Consultada el 27 de junio de 2018 en <https://www.britannica.com/art/fugue>

**105 SAID**, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. New York. Vintage. Random House. (pp. 59-60)

“silenciosos”, vacíos de civilidad y sin voz, manejables y ocupables... El ensayo de Said de una extraordinaria asertividad crítica y provida académica, profundizará en esta tesis, analizando cómo la imagen previa creada por los orientalistas europeos garantizó y reforzó la superioridad de la misión civilizadora imperial (y por tanto, la pertinencia de su actuación) frente a un Oriente fácilmente domesticable, vacío de pobladores y explotable en razón de su inferioridad (material, científica, militar, pero también y sobre todo, cultural). Said lo expresará de esta manera:

*Para ellos, Oriente, era algo que encontrar y con lo que tratar, porque hasta cierto punto, los textos orientalistas hacían que ese Oriente fuera posible. Era un Oriente silencioso, que estaba a disposición de Europa, para que Europa realizara allí proyectos que implicaban a los nativos, aunque ellos nunca fueran responsables directos, y era un Oriente incapaz de resistirse a los proyectos, las imágenes y las descripciones inventadas para él. En la primera parte he considerado que esta relación entre los escritos occidentales (con sus consecuencias) y el mutismo oriental es el resultado y la muestra de la gran fuerza cultural occidental, y de su voluntad de poder sobre Oriente. Pero esta fuerza tiene otro aspecto, un aspecto cuya existencia depende de las presiones que la tradición orientalista y su actitud textual ejercían sobre Oriente (...) El discurso orientalista y lo que lo hizo posible -- en el caso de Napoleón, el hecho de tener una potencia militar mucho mayor que la de Oriente -- les proporcionaron unos orientales que podían ser descritos en obras como la *Description de l'Égypte* y un Oriente que podía ser horadado, como hizo Ferdinand de Lesseps en Suez. Además, el orientalismo les ofreció el éxito, al menos desde su punto de vista, que no tenía nada que ver con el de los orientales.<sup>106</sup>*

El brillante y exitoso ejercicio de *deconstrucción* crítica de Said, tematizó abiertamente las abusivas y alienantes políticas de desposesión, imposición y explotación que los imperios (francés y británico del siglo XIX y XX) implementaron sobre los millones de personas y los extensos territorios gobernados colonialmente. La maquinaria cultural de representación puesta en marcha por la metrópoli responsable de la estructuración de la inferioridad humana de todos los sujetos coloniales fue desmontada por Said a partir de un esfuerzo erudito, ilustrado y de análisis comparado cuyo objeto de estudio fue la literatura francesa e inglesa generada durante el periodo histórico de la colonia. Asimismo, Said demostró fehacientemente que gran parte de los estudios occidentales sobre la civilización islámica-semítica eran pseudo-científicos, puro intelectualismo político, destinados básicamente a la autoafirmación

---

**106 SAID**, Edward W. 1979. *Orientalism*. Vintage Books, New York. (p. 136)

de la identidad europea frente a los territorios y las culturas conquistadas. Según él, muchos de los estudios académicos orientalistas carecían de rigor epistemológico, y en muchos casos, habían sido producidos a partir de dudosas investigaciones basadas en datos inexactos, reflexiones distorsionadas o conclusiones no verificables.

El resultado de este exitoso desmontaje-desvelamiento, fue la creación de una nueva disciplina académica, los *Estudios postcoloniales* que dedicarán sus esfuerzos al estudio del imperio desde el punto de vista de los colonizados. Este giro epistemológico y emancipador de profundo alcance cultural y político, subvertirá la mentalidad dominante que durante siglos impidió a los *subalternos* hablar por sí mismos o representarse a sí mismos a partir de sus propias narraciones, sus propias voces e historias de vida. La voz crítica de Said hablará clara y rotunda frente a la impostura intelectual del Orientalismo abriendo el campo finalmente a una nueva vía crítica para las voces *subalternas* largamente acalladas.

#### 1.6.4. La interrupción de Gayatri Spivak y el silencio de la *subalterna*



Fig. 53. Gayatri Chakravorty Spivak

En esta misma línea de interés, una investigación que siguió la estela crítica deconstructiva y postcolonial de Said, fue la producida por Gayatri Spivak. Spivak es básicamente filósofa, contrastada especialista en el pensamiento de Jacques Derrida, -- de hecho su primera traductora al inglés -- alumna cercana de Paul de Man y colega profesional de Edward W. Said en la Universidad neoyorquina de Columbia, feminista, inicialmente formada en el estudio de la literatura inglesa en la India y los Estados Unidos, reconocida por su contribución al entendimiento crítico-estético de la realidad global mediante el uso de las disciplinas humanísticas. Spivak es en efecto una de las figuras pioneras del los *Estudios postcoloniales* de mayor relevancia. No es una cuestión menor en su biografía personal e intelectual que Spivak naciera en Calcuta en el año 1942, tan sólo cinco años antes de que la India se independizara del Imperio Británico en 1947. Esta experiencia histórica de soberanía y autodeterminación nacional frente a la metrópoli y la cultura del imperio fue decisiva para su enfoque ya que su trabajo filosófico en torno a la literatura, la producción estética, el feminismo y el pensamiento político, se situó del otro lado, del lado de los colonizados, más exactamente de las colonizadas *subalternas*: las mujeres olvidadas, invisibilizadas o pobremente representadas.

Su condición de mujer feminista, emigrante poscolonial en los Estados Unidos, ciudadana originaria de un país (la India) de cultura no europea y diversidad étnica extraordinaria, le otorgó una perspectiva singular para detectar los puntos ciegos de la producción crítica contemporánea. La aparición en 1988 de su ensayo *Can the subaltern speak?*<sup>107</sup> (¿Pueden hablar los subalternos?) supuso una irrupción de efecto agitador inmediato. Spivak criticó lúcidamente la confusa representación de las mujeres y de otros grupos subalternos del tercer mundo propuesta por la filosofía occidental (generada básicamente por varones blancos, europeos y estadounidenses, pertenecientes a un mundo de sólida tradición intelectual, y, como diría ella, poseedores de fuertes nacionalidades, fuertes pasaportes y fuertes monedas...) a la que acusaba de etnocentrista, falaz y no muy inclusiva. Spivak abre con esta categórica frase su ensayo: *En los años ochenta, parte de la crítica más radical producida en Occidente fue el resultado de un deseo interesado por conservar el sujeto occidental u Occidente como Sujeto (...)*

A partir de ahora, refutó Spivak, la definición de los sujetos políticos ya sean las mujeres o cualquier otro grupo *subalterno* (a saber, los campesinos pobres y analfabetos, los miembros de las sociedades tribales, los niveles más bajos del subproletariado urbano, los aborígenes, los inmigrantes, etc.) en su infinita heterogeneidad, ambigüedad, invisibilidad y diferencia, en la realidad de un mundo globalizado, no podrá ser articulada exclusivamente desde la metrópolis básicamente por dos razones:

1. La vastedad y complejidad del proyecto inevitablemente debería abrirse a una infinitud de voces diferentes, a las nuevas narraciones y a la crítica proveniente de la periferia postcolonial que incluye a millones de mujeres y hombres.

2. Aunque la voluntad intelectual y política de dar cuenta del mundo y sus circunstancias sea cierta, epistemológicamente y en rigor, la posibilidad de “representar a los otros” no habría que darla nunca por sentado.

---

**107 SPIVAK**, Gayatri Chakravorty. 1999. *Can the subaltern speak? A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, (pp. 248-311). Versión castellana del texto: **SPIVAK**, Gayatri Chakravorty. 2006. *¿Pueden hablar los subalternos?* Edita MACBA. Barcelona. Traducción y edición crítica a cargo de Manuel Asensi Pérez.

Su ensayo, una elegante muestra de análisis histórico y rigurosa deconstrucción, puso al descubierto las ideologías subyacentes en algunas de las representaciones contemporáneas de los sujetos políticos, enfocando su crítica particularmente en las propuestas en 1972 por Michel Foucault y Gilles Deleuze en su diálogo “*Los intelectuales y el poder*”.<sup>108</sup> Según Spivak, la filosofía contemporánea, incluso la más radical, permaneció escandalosamente refractaria a un entendimiento riguroso de la experiencia silenciada y mal interpretada llegada de los antiguos territorios del imperio. Acusa de manera expeditiva a Foucault y Deleuze de permanecer anclados en privilegios heredados en su condición de observadores occidentales ciertamente ajenos a la nada sencilla tarea de representar teóricamente a los sujetos subalternos de la globalización.

¿Es posible —se preguntaba Gayatri— que la experiencia de millones de mujeres y hombres en la periferia (por ejemplo, de la India o en los países del continente africano) eluda cualquier tipo de representación al menos en los términos conocidos hasta ahora...? Spivak cuestionamiento crítico-cultural occidental posee para representar esa nueva y amplia realidad la radicalmente la posibilidad cierta de que esas personas en los márgenes sometidas a violencia estructural de sus respectivas sociedades en el tercer

---

**108** Spivak se refiere concretamente a la charla mantenida por los pensadores franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze cuyo diálogo fue editado en castellano bajo el título *Un diálogo sobre el poder*. (Madrid, Alianza Editorial, 1981. (pp. 7-19). El texto original en francés llevaba el título *Les intellectuels et le pouvoir* (entretien avec G. Deleuze), publicado por L’Arc, no 49, el 4 de marzo de 1972. También recogido en Michel Foucault: *Dit et écrits 1954- 1988*, vol. II (1970-1975), edición a cargo de Daniel Defert y François Ewald, París, Gallimard, 1994. (pp. 306-315). Spivak se escandalizará ante la actitud de Michel Foucault y Gilles Deleuze al realizar un “diagnóstico de la epísteme” a la ligera, de manera poco rigurosa, esencialista e insuficientemente amplia. Spivak les acusaría de ejercer curiosamente la misma “violencia epistemológica” que el imperio ya lanzó sobre los territorios y súbditos colonizados, al no caer en la cuenta de la dificultad perniciosa que supone trasladar los modelos críticos occidentales directamente a esas sociedades y culturas postcoloniales sin una mínima reflexión y un mínimo esfuerzo de traducción antropológica. En contra de la opinión de Foucault y Deleuze en su diálogo, Spivak se muestra reacia a aceptar que los *subalternos*, los realmente suprimidos del tercer mundo, puedan hablar o representar sus vidas y sus condiciones vitales de existencia a partir de narrativas propias. Esta negatividad anunciada por Spivak, que en principio pudiera ser considerada como una máxima aplastantemente antiilustrada en la que los *subalternos* carecerían de opción emancipadora efectiva, en realidad sirve para ordenar el terreno de la crítica cultural denunciando cómo no se debería seguir produciendo falaz pensamiento y falaz reflexión sobre “los otros” sin tener verdaderamente en cuenta a esos mismos *subalternos* y su existencia real. Su crítica desautoriza a ambos filósofos franceses advirtiéndoles de los peligros de seguir estructurando la alteridad desde una postura epistemológica de privilegio cultural y económica, de procedencia exclusivamente occidental.



mundo puedan hablar, o lo que es lo mismo, citando: «*determinar por sí mismos la producción de la historia como narración (de la verdad)*». Una cosa es cierta para Spivak, las vías que el pensa-postcolonial carece de autoridad y de capacidad para tal empeño. Ante tal vacío e insuficiencia su denuncia abiertamente expuesta («*Si en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la subalterna está aun todavía más profundamente en la sombra*») generó inmediatas reacciones. Su atractivo, retador y teóricamente complejo texto introduce como problemática la ampliación de la epísteme a todo el espectro global. En el año 1986, aún esa idea de globalización estaba esbozándose como imagen cultural comprensible. El cuestionamiento de la representación de los *subalternos* y las *subalternas* no hizo sino despertar enormes energías intelectuales hasta entonces acalladas o invisibilizadas. Spivak escribió, deconstructivamente, para ilustrar su posición frente al irrepresentable silencio de las mujeres.

#### 1.6.5. Estrategias colectivas de *participación* frente a la cultura del nuevo capitalismo. Las advertencias ético-políticas de Richard Sennett

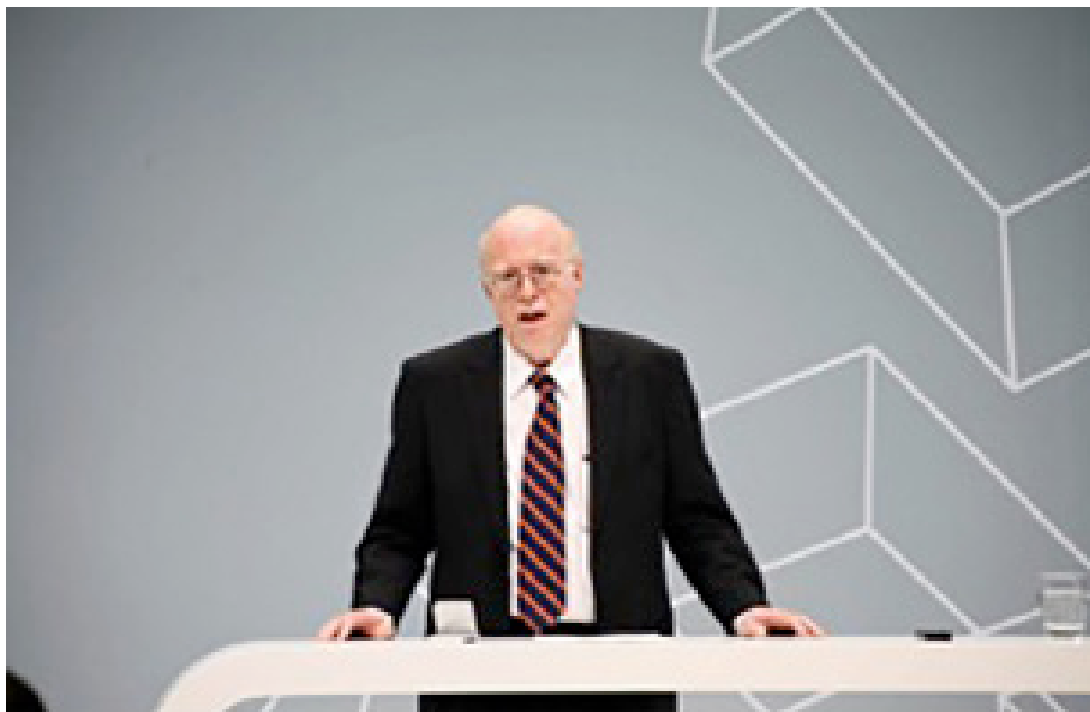


Fig. 54. Richard Sennett

Richard Sennett (1943) es Profesor de Sociología de la London School of Economics y anteriormente fue catedrático de Humanidades de la Universidad de Nueva York. Actualmente es miembro principal del Centro de Capitalismo y Sociedad de la Universidad de Columbia de Nueva York. En el ámbito público, Sennett fundó y dirigió durante una década, el Instituto de Humanidades de Nueva York, colaborando con las Naciones Unidas en investigaciones globales sobre desarrollo y diseño urbano. La investigación académica de Sennett está centrada en el desarrollo de las ciudades, la naturaleza del trabajo en la sociedad moderna y la sociología de la cultura.

La aparición de su libro *The Fall of Public Man* en el año 1977 (El declive del hombre público)<sup>109</sup> presentó un ambicioso análisis histórico de la cultura y el espacio

---

**109 SENNETT**, Richard. 2011. *El declive del hombre público*. Editorial Anagrama. Barcelona.

público en las ciudades de Londres, París y Nueva York en los siglos XVIII y XIX. El espacio público al que Sennett hacía referencia era aquel cuya vivencia quedaba fuera del círculo de la familia y fuera del ámbito de los amigos más cercanos, la vida pública referida por Sennett era aquella que los ciudadanos habitantes de las grandes urbes europeas y americanas podían experimentar en razón de un anonimato compartido.

Sennett tematiza sobre una vida pública activa que posibilitaba el contacto con extraños de manera emocionalmente satisfactoria sin la necesidad de desarrollar una relación de cercanía o amistad profunda a partir de esos encuentros quizás fortuitos, quizás pasajeros, pero siempre políticamente constituyentes. Según Sennett, este entendimiento del intercambio social contribuiría al desarrollo de la subjetividad política moderna cuyo florecimiento más pleno aconteció en las grandes aglomeraciones urbanas europeas de finales del siglo XVIII. En la desaparición progresiva de esos encuentros públicos comenzará a ver el autor la desaparición de un importante ingrediente de construcción social del espacio político en el que paulatinamente la aparición del “otro” comenzará a experimentarse con extrañeza, la figura del otro público se tornará amenazante y la vida en la calle dejará progresivamente de ofrecer esa posibilidad de encuentro intersubjetivo. La vida ya no será la misma, sus ingredientes de juego, erotismo, *participación*, intercambio, o el simple estar juntos que permitía relaciones con otros ciudadanos a los que tal vez nunca conociéramos íntimamente pero sí públicamente, se desvaneció. Su lugar ha sido ocupado por el aislamiento y la atomización de las prácticas sociales, ahora orientadas hacia el consumo y el individualismo, y sustituida por expresiones de la vida privada con expresiones cada vez más narcisistas y auto-ensimismadas. Aquí se encontrarán coincidencias críticas con las ideas de Marcuse, ya que Sennett apuntará que la progresiva desaparición de la vivencia política de la vida pública ha venido en gran medida determinada por la progresiva implantación de la cultura del nuevo capitalismo.

Su ensayo anunciará el final de un paradigma entendido en relación al momento histórico de su aparición, 1977. Su análisis hecho público casi una década después de la tremenda fuerza social de contestación que generó el movimiento de los derechos civiles y la Nueva Izquierda contracultural norteamericana articulará intelectualmente la desaparición de una cierta manera de entender el ámbito público a partir de la transformación de la figura del ciudadano activo e interesado en la *participación*. Sennett no in-

tentó sino preparar el entendimiento para la posterior década de los años 80 y su exitosa ola neoconservadora que barrería muchos modos, conceptos y actitudes democráticas de la vida pública estadounidense para siempre. Posiblemente sea el carácter anticipador de su lectura el que otorgue a la investigación de Sennett un especial valor crítico ineludible ya que comenzando como asertiva diagnosis de época anunció las nuevas problemáticas, coerciones y también potencialidades de una sociedad que a finales de los años 70 comenzaba a entrever las primeras manifestaciones de la globalización.

Sus larga lista de ensayos ha recorrido un rico camino crítico tematizando las transformaciones sociales y ciudadanas que la economía estadounidense ha debido adoptar conforme se imponía la realidad de un nuevo capitalismo global. Un repaso a su producción nos serviría bien para entender desde la perspectiva de los estudios sociales los determinantes cambios experimentados por la sociedad estadounidense de las últimas cuatro décadas. Una enumeración somera de algunos de sus ensayos incluiría:

1. *The Corrosion of Character*, 1998, (La corrosión del carácter) investigó las transformaciones de la experiencia comunitaria y personal provocadas por las nuevas formas del mundo laboral y el trabajo a partir de una serie de entrevistas testimoniales (realizadas a ejecutivos despedidos de la empresa IBM en Westchester, Nueva York; a un grupo de trabajadores contratados por una panadería de alta tecnología de Boston; a una camarera reconvertida en ejecutiva publicitaria, etc.). Sennett exploró los efectos desorientadores del nuevo capitalismo revelando el tremendo contraste entre el mundo desaparecido (fordista) que concebía el trabajo como portador de sentido ético, personal y profesional, y el nuevo mundo de la ingeniería corporativa, la flexibilidad laboral, la creación de redes y el trabajo en equipo a corto plazo.

2. *The Culture of the New Capitalism*, 2005 (La cultura del nuevo capitalismo) proporcionó una visión general de estos cambios examinando las diferencias entre las formas de capitalismo industrial y la versión global actual. Sennett analizó cómo afectó a nuestra vivencia social y a nuestra vida cotidiana la nueva ética del trabajo. Una ética neoliberal que remplazó las creencias tradicionales del ámbito laboral (como el logro, el espíritu artesanal o el orgullo profesional) por competencias más volátiles, mutables y aceleradas.

3. *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, 2012 (Juntos: Rituales, placeres y políticas de la cooperación) exploró las nuevas circunstancias de la globalidad social donde inevitablemente personas de origen racial, étnico, religioso o económico diverso tendrán que convivir compartiendo espacios comunes. En este ensayo Sennett analizó las razones sociales del rechazo de la diferencia, intentando entender las causas del proteccionismo cultural y el creciente rechazo de la diversidad. Sennett sostiene que frente a esta tendencia alienante e intolerante siempre existió el espíritu de la cooperación, advirtiendonos de lo pertinente de su recuperación como idea cívica y cultural. Su análisis recuperó la esperanzadora capacidad de cooperación describiéndola como una actitud fuertemente arraigada en la naturaleza política del ser humano.

4. *Building and Dwelling: Ethics for the City*, 2018 (Construyendo y habitando: Una ética para la ciudad) tematizó sobre la producción social de los entornos urbanos, de cómo se construyen las ciudades y cómo se vive en ellas. A partir de una breve historia del urbanismo comenzando desde la antigua Atenas hasta llegar a la ciudad de Shanghai del siglo XXI, mostrando cómo París, Barcelona y la ciudad de Nueva York asumieron sus formas modernas para reinventarse en diversas ocasiones, o recuperando las figuras de la urbanista-activista canadiense Jane Jacobs y del historiador de la tecnología estadounidense Lewis Mumford, Sennett criticará cómo la 'ciudad cerrada' (segregada, regulada y controlada) se ha extendido desde el Norte global hasta las informales aglomeraciones urbanas del Sur. Siendo el momento de la historia con mayor número de personas habitando en espacios urbanos, la alternativa pasaría según el sociólogo, por la inevitable revisión del modelo actual, abogando por una 'ciudad abierta' en la que los ciudadanos explotasen activamente sus diferencias y los planificadores experimentasen con formas urbanas novedosas orientadas hacia una vivencia más satisfactoria, sostenible y racional.

En cierto sentido, la labor que Sennett llevó a lo largo de su larga trayectoria al más alto nivel como profesor, ensayista, conferenciante y asesor, ha tenido que ver con advertir (como solía recordar Hannah Arendt: *La vida política no funciona con profecías sino con advertencias.*) sobre las transformaciones inevitables del nuevo capitalismo

y sus efectos sobrevenidos a raíz de la implantación de la globalización. Lo más interesante de su investigación, sea posiblemente, la articulación crítica de vías alternativas para la subjetividad resistente que Sennett detectó en las estrategias sociales de adaptación a los efectos menos beneficiosos (o directamente destructivos) del actual momento global.

Su investigación ha abierto el camino a una comprensión más amplia de los nuevos fenómenos urbanos, políticos, económicos y estéticos en la era global, imaginando críticamente los nuevos modos futuros del contrato social. Reconocer que la nueva cultura del capitalismo ha generado traumas sociales y emocionales a gran escala, es sólo el menor de los logros críticos de su investigación. Su mayor logro consistiría en entender la necesidad de proponer e implementar nuevas estrategias colectivas de resistencia para la *participación* de la ciudadanía. Esta exigencia se ha hecho palpable a la vista de los fenómenos globales más crueles y desequilibrantes anunciados en el último trabajo de la socióloga Saskia Sassen, esposa y pareja de reflexión de Richard Sennett desde el año 1987.



#### 1.6.6. Narratividad crítica en la era de la globalización según el cuestionamiento radical de Saskia Sassen.



Fig. 55. Saskia Sassen

Saskia Sassen conocida por sus análisis sobre la globalización y la migración humana internacional es Profesora de Sociología en Columbia University en Nueva York, y profesora invitada en la London School of Economics. Durante los años 80 y 90 se destacó como prolífica autora de sociología urbana (acuñando el término *ciudad global*) al analizar el impacto de la globalización, la influencia de los movimientos del capital o el papel decisivo de la tecnología de la comunicación en la gobernanza. Sassen comenzó a describir la pérdida de control de las naciones-estado con respecto al desarrollo de los fenómenos globales como la inmigración, la financierización <sup>110</sup> y las nuevas formas de las ex-

---

**110** El neologismo financierización (procedente del término inglés *financialization*) se podría definir como: (...) “un patrón de acumulación por medio del cual el beneficio se obtiene principalmente a través de canales financieros en lugar de a través del comercio y la producción de productos básicos. Finanzas en este sentido se referiría a todas aquellas actividades de provisión de capital en expectativa de futuros intereses, dividendos o ganancias.” KRIPPNER, Greta R. Krippner. 2005. *The financialization of the American economy*. Socio-Economic Review, 3. (p. 174)

pulsiones sociales, etc. Sassen ha recibido numerosos galardones y reconocimientos por sus investigaciones (entre ellos el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2013), es miembro de la Academia de Ciencias Sociales de los Países Bajos y Dama de la Orden de las Artes y las Letras del Gobierno de Francia.

Ya en la década de los años 90 del siglo pasado Sassen presentó una novedosa manera de entender el fenómeno urbano contemporáneo a raíz de la publicación de su ensayo del año 1991, *The Global City: New York, London, Tokyo* (La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokyo.) Su vocación de teórica cultural de la globalización le llevó a continuar con una investigación del más alto nivel en el ámbito de las ciencias sociales. Su ensayo, *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*,<sup>109</sup> es una de sus investigaciones sociológicas recientes cuya ambición no es otra que identificar y criticar las circunstancias bajo las cuales se están, efectivamente, estructurando ciertas nuevas manifestaciones globales de gran brutalidad. El abordaje crítico de Sassen impulsado por lo que ella misma llama la “indignación epistémica”, presenta cierta cualidad estética con la que nos hace intuir en todo momento a través de su manera de comunicar, escribir y analizar, la sensación de que estamos acercándonos a ámbitos del entendimiento social radicalmente sustanciales y urgentes. Probablemente en esto Spivak y Sassen compartan una búsqueda común: la superación crítica de todos aquellos velos que nos impidan pensar adecuadamente. Posiblemente tampoco sea casual que Sassen (al igual que en su día lo hizo Edward W. Said, y actualmente Gayatri Spivak, entre otros) trabaje en la Universidad de Columbia, una institución que parece imprimir un marcado carácter ilustrado y humanista a las investigaciones de primer nivel que proponen sus docentes.

Sassen, una “insider” de éxito nada sospechosa de actitud antisistema, ha vuelto con su último ensayo a convulsionar los pilares de su ámbito criticando duramente ciertas prácticas financieras y empresariales a las que asocia directamente con la brutalidad presente y sus expulsiones. *Expulsiones*<sup>111</sup> considera sin ambages que nuestras actuales categorías de significado al discutir, por ejemplo, la desigualdad, la injusticia, la

---

**111 SASSEN**, Saskia. 2014. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Harvard University Press. Versión en castellano del libro: **SASSEN**, Saskia. 2015. *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*, Katz Editores.

pobreza, o el beneficio económico, no son útiles ya para dar cuenta con claridad del presente momento de la globalización. En su lugar, Sassen llama urgentemente a des-teorizar, a desestabilizar los significados ya asumidos, con la idea de volver a encontrar aquellos patrones y realidades fenoménicas útiles que nos ayuden a entender cómo la globalización ha sido históricamente estructurada, diseñada y llevada a cabo. Sassen define acertadamente la expulsión como el rasgo común e invisible de lo global. La expulsión, por ejemplo, de millones de mujeres y hombres a causa de la guerra, la pobreza estructural, el hambre, el desempleo, el encarcelamiento o la destrucción del medio ambiente. Sassen utiliza el término expulsión (ser arrojado o confinado a la fuerza) para identificar ciertas realidades que generan víctimas (un grupo obtiene el éxito mientras otros grupos pierden) en razón de la brutalidad de ciertos procesos sociales objetivos y cuantificables (violencia estructural diaria y crueldad en el trato a los otros; en este caso, los otros se cuentan por millones). Su hipótesis explora casos bien documentados que ponen al descubierto esa brutalidad a partir de:

1. La expulsión masiva de mujeres, hombres, niñas y niños hacia los márgenes sociales por medio de prácticas económicas brutales en gran parte del mundo.
2. La compra y la explotación de vastos territorios por parte de corporaciones privadas.
3. La financierización de casi cualquier aspecto de la realidad incluyendo el agua, el aire, la tierra, los recursos naturales de todo tipo, los ciudadanos, etc.
4. La destrucción medioambiental y la abusiva explotación de los recursos naturales incluidos el agua, el aire, la tierra, el trabajo humano, etc.

Estas cuatro manifestaciones, con sus respectivas y subsecuentes expulsiones, nos podrían llevar a considerar que la globalización aparte de un concepto, carece también de una mínima noción de alteridad. Llegados a este punto, Sassen plantea de manera directa una sencilla pregunta: *¿Es posible que podamos generar una enorme destrucción sin que ésta sea visible o sin que seamos del todo conscientes? ¿Cómo es*

*posible que todas estas realidades permanezcan invisibles y sin representación?* Según ella, la invisibilidad obedece a la carencia de herramientas conceptuales para representar estas manifestaciones como lo que en efecto son: brutales expulsiones. De hecho, Sassen insiste que el aceptado lema de la globalización – “todo está hoy día conectado” - no es en absoluto cierto ya que estas manifestaciones de brutalidad acontecen actualmente en diversas culturas, países y ámbitos sociales con sus infinitas especificidades permaneciendo aún no vinculadas y sin narrativa. En medio de esta extensa casuística, Sassen considera que el análisis detallado de las diversas expulsiones nos podría acercar a un diagnóstico útil sobre el estado actual de la globalización y sus efectos menos positivos.

A partir de esta conclusión, con un ejercicio brillante, exigente e ilustrado por comprender, centra el tercer capítulo del libro en una de esas manifestaciones sistémicas que conocemos con el nombre de finanzas, considerándola una práctica económica — “el motor de nuestra época” — que no tiene que ver con la banca ni con la idea tradicional del dinero sino con la capacidad para generar rápida y masivamente valor económico, monetizando ese valor que no existe como tal en dinero líquido, (en la actualidad la cantidad manejada por las finanzas es un cuatrillón de dólares, lo que supone aproximadamente una cantidad quince veces superior al PIB global), que sin embargo, continua vendiendo con éxito sus productos elaborados por matemáticos que hacen uso de sofisticados sistemas de algoritmos con los que las corporaciones financieras operan electrónicamente en colaboración con agentes de bolsa, empresas, bancos, agencias de inversión, etc. Sassen presenta pormenorizadamente la realidad de las finanzas con la idea de mostrar su increíble creatividad y su brillante despliegue pero también su peligrosidad conceptualizándola como una realidad «marcada por la lógica de la extracción» y la depredación, porque las finanzas, como Sassen nos recuerda: (...) *necesitan crear un puente, y después otro puente sobre la realidad; necesitan invadir otros sectores, y esta invasión ocurre en cierta manera a través de complejos instrumentos elaborados por medio de formas financieras (...)*<sup>112</sup> que utilizan, por ejemplo, los modestos barrios de los Estados Unidos como parte de las finanzas globales.

---

**112** Cita de la conferencia online de Saskia Sassen *Brutality and Complexity in Global Economy*. 2014. Consultada el 5 de febrero de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=gKaA-mXhn-4&t=1195s>.

En este punto de su análisis, Sassen irremediablemente ha de hablar de las de sastrosas consecuencias provocadas por las finanzas ya que desafortunadamente en el año 2007 millones de ciudadanos estadounidenses fueron expulsados de sus hogares a raíz del colapso de las *subprime*.<sup>113</sup> No es, pues, exagerado calificar estas prácticas financieras como depredadoras ya que en muchos se basaron en la sencilla fórmula de “coger sin dar nada a cambio”. Sassen explica de manera detallada como en los Estados Unidos, en el año 2000, había aún un sector virgen por ser financiarizado; las finanzas fueron aplicadas a los modestos propietarios que aún no poseían una casa. Las agencias consiguieron por medio de complejas operaciones desvincular el valor de mercado de esas propiedades para posteriormente operar con ellas a alto nivel financiero generando un movimiento de beneficio masivo. (Precisamente son este tipo de circunstancias las que generan las burbujas económicas, un proceso acelerado y no siempre fácilmente controlable por el cual el precio de un activo se desvía de forma desproporcionada de su valor fundamental.) Cuando la burbuja explotó, tan sólo en el periodo entre los años 2006 al 2010, nueve millones de propietarios (entre 30 y 35 millones de mujeres, hombres y niños según las estimaciones más prudentes) fueron expulsados de sus hogares; para ese tiempo era ya evidente que las finanzas no habían sido diseñadas para ayudar a los ciudadanos sino para utilizarlos con la idea de generar una exorbitante ganancia. Esta actuación trajo, por un lado, un enorme beneficio para los agentes financieros, y por otro lado, un alto incremento de la pobreza y el endeudamiento de las familias estadounidenses de clase media y trabajadora. Según denuncia Sassen, a pesar de que este gran colapso fue efectivamente registrado por los datos de las agencias oficiales, las estadísticas profesionales de los agentes y la fría contabilidad

---

**113** La crisis de deuda (o crisis de las *subprimes*) que sufrió los Estados Unidos entre los años 2007 y 2009 fue una profunda recesión económica provocada por la fuerte caída del precio de las propiedades inmobiliarias (en concreto, los hogares de cientos de miles de ciudadanos de clase media y trabajadora) después de la explosión de la burbuja inmobiliaria. Este colapso generó altos niveles de morosidad e impagos, cientos de miles de expulsiones de ciudadanos de sus viviendas y la devaluación de los precios de los inmuebles. El término inglés *subprime* hace referencia a un producto financiero (por lo general, una hipoteca para la adquisición de una vivienda) concedido a prestatarios que a menudo en razón de sus bajos ingresos no están calificados para recibirlo. La tasa de interés de estos préstamos es más alta en razón del riesgo asumido por el prestamista. En principio, estas hipotecas se emiten en base a la expectativa de mejora en el futuro de los ingresos de los propietarios, lo que las hace altamente vulnerables ya que en periodos de debilidad en el mercado de la vivienda o en la economía, estas hipotecas son las primeras en presentar problemas de impagos. Las *subprimes* obviamente presentan un beneficio muy rentable para las entidades prestadoras.

de las corporaciones, todos aquellos ciudadanos expulsados de sus casas ante la imposibilidad de hacer frente al pago de sus hipotecas, se convirtieron de la noche a la mañana en ciudadanos desposeídos, invisibles, y en cierto sentido, ciudadanos económicamente “depurados”. Los expulsados por esta pragmática performatividad financiera fueron arrojados a los márgenes del sistema donde permanecieron sin voz y sin narración al no existir ningún marco conceptual a partir del cual estructurar una narración útil de los hechos, ninguna representación a mano con la que comunicar ese desastre social desde el punto de vista de los perdedores. De esta manera, en su ensayo Sassen expone políticamente escandalizada, cómo el valor de representación dominante de las finanzas ganó la partida, no sólo económicamente hablando, sino ocupando totalmente el espacio social por medio de la eliminación de la voz de los ciudadanos. Por supuesto, coincido con ella en que esta expulsión masiva (en la que España ha estado también inmersa con su propia crisis de deuda desde el año 2008) es extremadamente problemática para la vida de nuestras democracias, o debería decir: ¿para la vida misma?

A partir de este radical cuestionamiento Sassen presenta la crítica esencial de su ensayo (en efecto, orientada hacia tesis cercanas al ecofeminismo <sup>114</sup> y al ecocríticismo) considerando que si la esencia negativa de estas expulsiones (guerra, hambruna, cárcel, desempleo estructural, desastre ecológico, etc.) pudiera ser formulada como la elección entre aquellos que van a vivir y aquellos que van a perecer (incluyendo en este último grupo: personas, animales, plantas, entornos naturales, países, culturas, etnias, etc.), y esta decisión sobre la vida estructurada como dominación por un grupo en el

---

**114** En el año 1993, María Mies, economista alemana, y la filósofa hindú Vandana Shiva publicaron el ensayo *Ecofeminism* en el que abordaron de manera novedosa el deterioro medioambiental global a partir de una perspectiva de género y un radical cuestionamiento lanzando una pregunta de gran calado: ¿existe un vínculo entre el patriarcado y la degradación ecológica? ¿Cuáles son las conexiones entre el militarismo global y la destrucción de la naturaleza? Su investigación adoptó la entrevista como metodología (realizadas a mujeres de países, ámbitos sociales y culturas muy diversos) exponiendo finalmente unas conclusiones que criticaban y de-construían las teorías y conocimientos prevalecientes con respecto a la economía, el uso de los recursos naturales, la tecnología, el orden social, etc. Su abordaje, filosófico a la vez que pragmático, mezcló ecología y pensamiento feminista para proponer una idea de lo social que primase las necesidades básicas de la vida, abogaba por la aceptación de límites (en el consumo, el crecimiento económico y la explotación de la naturaleza) a la vez que planteaba una dura crítica frente a la mercantilización de las necesidades primarias de los ciudadanos. Para saber más: **SHIVA**, Vandana; **MIES**, María. 1993. *Ecofeminism*. Halifax: Fernwood Publications.



poder, entonces, habría que aceptar la hipótesis según la cual las prácticas depredadoras de las finanzas y las corporaciones económicas hoy en día estén vinculadas a una negatividad potencial extraordinarias y a una real amenaza para la vida. Sassen sugiere que parece ser un fenómeno frecuente que donde el capital se concentra sin proporción, la ideología lo hace también.

Su libro *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global* nos recuerda ilustradamente que mientras la dialéctica negativa de la performatividad financiera y empresarial permanezca fluctuando, por un lado, entre la alta sofisticación de los conocimientos aplicada a unos beneficios económicos sin proporción y, por otro lado, desvinculada de los brutales efectos provocados por esas ciegas lógicas de mercado, nuestro *zeitgeist* presente parecerá vivir bajo el lema de: *Vida para unos pocos, dureza para el resto*. Donde el resto permanece en silencio, y urgentemente luchando por una narración crítica, positiva y emancipadora de las expulsiones contemporáneas. La urgencia del análisis de Sassen sobre el actual estado del mundo resulta tan ajustado a la razón (humanista y de la *racionalidad del cuidado*) <sup>115</sup> y al caso (los procesos de la globalización y la supervivencia de la vida humana en la naturaleza) que me atrevería a considerarlo como el abordaje político e investigador más acertado de cuantos haya conocido recientemente.

---

**115** La racionalidad del cuidado (*Rationality of Caring*) atiende a una modalidad específica de raciocinio diferente de la razón científica e instrumental para articular críticamente otra modalidad racional que atienda al cuidado y la atención. Generalmente, las categorías de racionalidad excluyen entre sus motivaciones los sentimientos, los afectos o las realidades de apreciación subjetiva. La racionalidad del cuidado es una de las propuestas críticas habitualmente vinculadas al pensamiento crítico feminista y sus teorías económicas, y busca proponer nuevos modelos holísticos y efectivos de *participación* y gestión en los ámbitos de la salud pública, la gestión empresarial, el sistema educativo, el diseño, los planes urbanísticos, etc. En **WAERNES**, Kari. 1984. *The Rationality of Care*. May 1, 1984. Volume: 5 issue: 2. (pp. 185-211) Consultada el 20 de febrero de 2019 en <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0143831X8452003>

## 1.7. Conclusiones e ideas-fuerza de la primera parte

A modo de enunciación de conclusiones de esta primera parte resumiría que:

1. Los artistas vinculados a los colectivos activistas de los años 90 del siglo XX en los Estados Unidos encarnaron una vocación intelectual de resistencia, reflexión y apertura de naturaleza altamente novedosa y feliz *performa-tividad* crítica (Austin, Butler, Appadurai)

2. Las propuestas de estos colectivos activistas se ajustaron a una estética de resistencia democrática finalmente exitosa. Esta victoria consistió en provocar el despertar de la conciencia social con respecto a temas urgentemente sensibles como el SIDA, la homofobia, la falta de acogida a los colectivos marginales, la emigración, la alienación social, la violencia institucional, la precariedad, el racismo, etc.

3. Estos colectivos generaron una opción estética orientada hacia la solidaridad con grupos ciudadanos en profunda necesidad de acogida (a saber, los enfermos, los emigrantes, las mujeres maltratadas, los homosexuales, las lesbianas y los transexuales, las personas pertenecientes a minorías culturales, etc.) a partir de la articulación de las *políticas de la hospitalidad* (Derrida). Estos colectivos actualizaron la posibilidad efectiva de *decir la verdad al poder* (Said) haciendo uso de prácticas estéticas y estrategias de comunicación novedosas desde el principio de la *sociedad como fábrica de moralidad* (Bauman).

4. El concepto de la *especificidad del lugar* (*Site Specificity*) articuló un nuevo entendimiento de la *performatividad*, la *tridimensionalidad* (Judd) y la *participación* ciudadana (Kwon). Las diversas experiencias de los artistas estadounidenses determinaron el concepto del *lugar específico* que comenzó como concepción exclusivamente física y/o fenomenológica para acabar incorporando paulatinamente diversas temáticas y discursos (de género, raza, clase, cultura, condición económica, representación social, etc.) del contexto por medio de novedosas estrategias de *participación* y visibilización de las comunidades ciudadanas (Sennett).

6. El papel de los diversos discursos que estructuraron las actitudes y las energías ciudadanas para la acción política estuvo intensamente impregnado de una voluntad democráticamente utópica, por un lado, aunque también pragmáticamente reformista, por otro. Un elevado número de colectivos ciudadanos creyó en la posibilidad cierta de transformación y superación crítica de las insuficiencias sociales dentro de la democracia estadounidense. Este fenómeno de contestación se extendió a lo largo de varias décadas con sus interrupciones y discontinuidades (incluyendo la irrupción de los movimientos sociales de los años 60, la continuidad reivindicativa de los 70 y la emergencia desesperada de la década de los 90 del siglo XX) tomando formas diferentes y presentando diversas expresiones. Algunos colectivos de artistas con sus propuestas participativas y sus proyecciones imaginativas estuvieron intensamente conectados a este proyecto cultural de transformación social.

7. La escena cosmopolita de la ciudad de Nueva York fue protagonista principal de este nuevo activismo cultural de base intelectual, emancipador y resistente que presentó una alta beligerancia con respecto a las reivindicaciones democráticas. La historia de la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial ejemplificó cómo las categorías de la teoría cultural influyeron en la producción visual contemporánea convirtiéndola en la primera gran capital cosmopolita y recientemente en una de las primeras ciudades globales.

8. Los proyectos que en la actualidad investigan las posibilidades estéticas del ámbito social suponen expresiones heredadas de aquellas prácticas de *arte público* (de la década de los años 90) ahora informados por la *estética relacional* (Bourriaud), el *arte participativo* (Bishop), el *arte del activismo* (Groys) y los cuestionamientos aportados por la teoría de la globalización. (Un detallado análisis de diez casos de estudio – cinco de la década de los 90 y cinco actuales – será presentado en la segunda parte de esta investigación).

## 1.8. Conclusions and key ideas of the first part. (English version)

As a summary of conclusions in relation to this first chapter, I should state that:

1. The artists related to the activist collectives of the 90s of the 20th. century in the United States embodied an intellectual vocation of resistance, reflection and openness of a highly novel nature and happy critical *performativity* (Austin, Butler, Appadurai).

2. Those proposals of activist-cultural collectives of the 90s were committed to an aesthetic of democratic resistance based in the awakening of the social consciousness in relation to urgent sensitive issues such as AIDS, homophobia, the lack of acceptance of marginalized groups, immigration, social alienation, institutional violence, precariousness, racism, patriarchal negativity, etc.

3. The new aesthetics articulated by those American collectives was oriented towards solidarity and the *Politics of Hospitality* (Derrida) concerned with citizen communities in deep need of shelter and care (namely, the sick, the immigrants, the battered women, the homosexuals, the lesbians and transsexuals, all those citizens belonging to cultural minorities, etc.). Those artistic collectives updated the effective possibility of *speaking truth to power* (Said) making use of art practices and novel communication strategies following the principle of *society as a generator of morality* (Bauman).

4. The *specificity of the place* (or *site specificity*) provided a new understanding of *three-dimensionality* (Judd), perception, *performativity*, and *participation* (Kwon). Those diverse experiences proposed by American artists defined the concept of the *site specific art* that began as an exclusively physical and phenomenological conception that gradually incorporated themes and discourses of their contexts (gender, race, class, culture, social representation, etc.) through innovative strategies of citizen *participation*. Those *public art* projects sought to define an active role of the audience and the citizen communities through the *Politics of the Spectatorship* (Bishop).

6. The pivotal role of the discourses that structured citizen attitudes and energies towards political action was: on the one hand, informed by a democratic utopic spirit; on the other hand, moved by a pragmatic will for social reforms. A large number of citizens believed in the possibility of transformation and critical overcoming of democratic failures within the American society. This reality of public contestation occurred over several decades with its interruptions and discontinuities (including the irruption of the Civil Rights movements of the 60s; the continuity of the democratic socialism (*New Left*) of the 70s; the absence of clear political reaction during the 80s confronting neoliberal policies; and the desperate emergence of the 90s of the 20th century) taking different forms and presenting different expressions. Some groups of artists with their *participatory art* proposals and their imaginative achievements were deeply committed to this *cultural and political project of social transformation*.

7. The city of New York was the main location for that cultural activism conformed by a strong emancipatory spirit, a determinant will of resistance, and a highly belligerent concern in relation to democratic demands. The history of the city after the Second World War exemplified how the categories of cultural theory, critical thinking and social democratic questioning influenced contemporary visual production. New York became the most important cosmopolitan city of the second half of the 20th century, and recently, one of the first global cities (Sassen).

8. All the art projects researching the aesthetical possibilities of *social engaged art* are deeply influenced by those practices of *public art* from the 90s. The actual expressions of these project concerned with *public art* are informed by *relational aesthetics* (Bourriaud), participatory concerns, the *art of activism* (Groys) and the questioning brought by the theory of globalization. (A detailed analysis of ten case studies - five from the 1990s and five from the present - will be analyzed in the second part of this thesis.)

**2ª PARTE. Proyectos expositivos en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX y sus influencias en el entendimiento actual de los espacios, los lugares, las localizaciones y las comunidades ciudadanas. De la *estética de la participación* y sus relaciones con mis prácticas artísticas en el contexto (190)**

**2. Introducción (191)**

**2.1. Proyectos expositivos en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX y la especificidad de sus lugares (193)**

**2.1.1. General Idea. *AIDS Project*, 1987 (194)**

**2.1.2. Guerrilla Girls. *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Metropolitan Museum?* 1989 (201)**

**2.1.3. Gran Fury. *Kissing Doesn't Kill*, 1989 (210)**

**2.1.4. Group Material. *AIDS Timeline*, 1990 (216)**

**2.1.5. *Culture in Action*, 1993 (223)**

**2.2. Influencias de los proyectos estadounidenses de *arte público* de la década de los 90 en el *arte participativo* actual (237)**

**2.2.1. Center for Urban Pedagogy. *Public Access Design*, 1997-2017 (240)**

**2.2.2. Artway of Thinking. *Relationships: Vivir el litoral*, 2003 (250)**

**2.2.3. Superflex. *Superkilen*, 2015 (259)**

**2.2.4. Office for Political Innovation. *Cosmo*, 2015 (270)**

**2.2.5. Zentrum für Politische Schönheit. *Die Toten Kommen*, 2016 (280)**

**2.3. *Estética de la participación* y narración global. Proyectos de *arte participativo* y el *futuro como hecho cultural* (290)**

**2.4. *Estética de las causas perdidas*, *narratividad resistente* y *arte del activismo* (311)**

**2.5. En torno a la investigación creativa, *tridimensional* y visual concebida en relación con mis prácticas en el contexto (322)**

**2.6. Hacia una nueva calidad de la *participación*. *Fuga de amor*, 2018. Un proyecto participativo de Jesús Palomino como caso de estudio (326)**

**2.7. *Nomadismo*, *performatividad* y crítica democrática (339)**

**2.8. Conclusiones e ideas-fuerza de la segunda parte (352)**

**2.9. Conclusions and key ideas of the second part (English version) (354)**



## 2. Introducción

Si la primera parte de esta tesis abordó de manera transversal la evolución del *concepto del lugar* específico analizando las causas sociales, políticas y culturales de dicho proceso, esta segunda parte estará dedicada a presentar los proyectos expositivos llevados a cabo en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX a los cuales presta atención esta tesis. Aquellas propuestas de arte se caracterizaron por la posibilidad misma de confrontar y hacer visibles las tensiones sociales, denunciar el malestar y exigir la dignidad ciudadana. De manera efectiva aquella movilización activista ayudó a la creación de vías alternativas de actuación, reparación y *participación* crítica con respecto a urgentes problemáticas sociales.

A partir de la articulación de una nueva estética participativa y resistente, los cinco casos de estudio de los años 90 (epígrafe 2.1.) a los que hace referencia esta segunda parte agitaron las estructuras de la democracia norteamericana abriendo nuevas posibilidades de diálogo y contrato social. Las diferentes comunidades de ciudadanos que estos proyectos estructuraron estuvieron definidas por su apertura, variabilidad y carácter multiforme, en ocasiones contando con una representación colectiva ciertamente elusiva, discontinua, asamblearia, y oscilante entre la visibilidad y la invisibilidad grupal.

Esta voluntad de representación (entendida esta idea según la pensadora Gayatri Spivak como la capacidad de los grupos humanos para determinar por sí mismos *la producción de la historia como narración de la verdad*), insisto, actuó impulsada bajo una urgente demanda de dignidad ciudadana. El verdadero poder de estos proyectos de la década de los años 90 radicó en su capacidad para enfocar los procesos de reconocimiento y transformación al concebir *la práctica artística como una fuerza social transformadora*.

Aquellos proyectos de activismo cultural encarnaron una historia de lucha y visibilidad que merece la pena ser recordada ya que una valiosa estética de la *participación* comenzó a articularse en aquellos años a partir de un espíritu innovador y resistente cuya influencia marcó el devenir de muchas de las expresiones posteriores de *arte público*, *estética relacional*, *prácticas en el contexto* y *arte del activismo*. De esas nuevas expresiones me ocuparé en el epígrafe 2.2. aportando un análisis comparado de las

propuestas que considero de mayor interés para el *arte participativo* actual.

En el epígrafe 2.3. presentaré a su vez las diversas ideas y los diferentes discursos que han ayudado a la articulación cultural y social de las categorías críticas del presente a partir de las aportaciones de los filósofos Jacques Rancière y Boris Groys, los historiadores Claire Bishop y Charles Esche, y la singular aportación de la investigación del antropólogo y teórico de la globalización Arjun Appadurai. Atención especial he otorgado a la producción crítica de Edward Said y su voluntad narrativa de resistencia en el epígrafe 2.4. debido a su intensa comprensión de las causas sociales y la justicia universal.

Finalmente, estableceré una vinculación entre las propuestas participativas actuales y mis propios proyectos en el contexto (epígrafes 2.5.; 2.6. y 2.7.) con la idea de mostrar el alcance estético y la influencia de los proyectos expositivos estadounidenses de los 90 en mi propia práctica en el contexto. El epígrafe 2.8. presentará finalmente las conclusiones e ideas más sobresalientes de esta segunda parte.

## 2.1. Proyectos expositivos en los Estados Unidos en la década de los 90 del siglo XX y la especificidad de sus lugares.

A partir de cinco casos de estudio aportados por los colectivos artísticos americanos General Idea, Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material y *Culture in Action* esta investigación intentará analizar las circunstancias sociales y humanas que dieron lugar a estas expresiones y las novedades de todo orden (estéticas, discursivas, de participación, producción, y visualidad) que aportaron. (Expresé este mismo contenido con mayor concreción en la introducción general de esta tesis.) Los casos de estudio concretos que se analizarán en la segunda parte serán (cito de nuevo someramente):

1. *AIDS Project* (Proyecto del SIDA) realizado en el año 1987 por el colectivo General Idea.

2. La efectiva denuncia llevada a cabo por Guerrilla Girls en 1989 con su proyecto *Do Women Have To Be Naked To Get in The Met. Museum?* (¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano?).

3. *Kissing Doesn't Kill*, (Besar no mata) una campaña de comunicación, información y sensibilización ideada por el colectivo Gran Fury en el año 1987.

4. *AIDS Timeline* (Línea de tiempo del SIDA) un proyecto documental presentado en la Universidad de Berkeley en California por el colectivo Group Material en el año 1990.

5. *Culture in Action* (Cultura en acción) comisariado por Mary Jane Jacob en el año 1993 para el programa de arte público de la ciudad de Chicago.

### 2.1.1. General Idea. *AIDS Project*, 1987



Fig. 56. *Playing Doctor*, 1992. General Idea.

General Idea<sup>116</sup> fue creado por los artistas Felix Partz, Jorge Zontal y AA Bronson en Toronto, Canadá, en 1969. Con su práctica estética orientada hacia la cultura mediática el colectivo anticipó ciertas ideas de la *estética relacional* y las prácticas de *arte participativo* haciendo uso de la pintura, las publicaciones, la instalación, la escultura, los trabajos enviados por correo electrónico, la fotografía, el video, los proyectos efímeros, los programas de televisión e incluso los concursos de belleza. Con una audaz mezcla de realidad y ficción, sus transgresoras parodias tematizaron sobre la mística del artista, el proceso creativo, el *glamour* como herramienta creativa,

---

<sup>116</sup> GENERAL IDEA; BRONSON, AA. *General Idea*. Consultada el día 6 de febrero de 2019 en <http://www.aabronson.com>

la relación del arte con los medios, la cultura de masas, la sexualidad y el SIDA. General Idea fusionó las prácticas del arte y el diseño, trabajando en ambos campos con una mezcla ecléctica de lenguaje, humor y comercialismo llevando a cabo una larga lista de proyectos desde el año 1969 hasta el final de su actividad como colectivo en 1994, cuando Partz y Zontal fallecieron afectados por el virus del VIH/SIDA. A lo largo de tres décadas de actividad, los tres artistas canadienses cruzaron varias fronteras culturales y sistemas discursivos, entendiendo el mundo del arte como espacio de resonancia y comunicación en el que era posible fusionar práctica visual y cultura popular. General Idea se infiltró, infectó y transformó la sociedad de su tiempo con más de setenta y cinco proyectos temporales, ediciones de posters, revistas, fotografías, publicaciones, carteles, etc.<sup>117</sup>

Felix Partz, Jorge Zontal y AA Bronson, los integrantes de General Idea se instalaron en Nueva York en el año 1986 a causa del aumento de la homofobia en Toronto (Zontal fue arrestado por la policía en una de las rutinarias redadas en los baños públicos) y el rechazo e incompreensión en la escena canadiense de las prácticas artísticas no objetuales críticamente más avanzadas. Poco tiempo después de instalarse en la ciudad, General Idea produjo la primera pintura AIDS (Ver figura 57) en beneficio de *amfAR*, *The Foundation for AIDS Research* (amfAR, Fundación para la Investigación del SIDA). Apropiándose de la conocida imagen de la obra *Love* del artista Robert Indiana, General Idea creó su propio icono siguiendo una estrategia visual similar: hacer uso de un texto de cuatro letras (AIDS) para diseñar un icono rojo, azul y verde de una pregnancy extraordinaria cuya función no sería otra que dar visibilidad pública a la enfermedad.

---

<sup>117</sup> Entre sus más destacados proyectos se encuentra el magazine *File* (Archivo) – una apropiación y humorística sinécdoque de la revista *Life* (Vida) – publicada entre los años 1972 y 1989; *Mondo Cane Kama Sutra* (Kamasutra del mundo canino) del año 1984; *Miss General Idea Pavillion* (Pabellón de la señorita General Idea) del año 1984; *Nazi Milk* (Leche nazi) del año 1990; y la instalación *One Year of AZT/One Day of AZT* (Un año de AZT / Un día de AZT) de 1992. Haciendo uso de estrategias visuales propias del arte pop y la publicidad comercial como medio de significación, sus proyectos y producciones fueron presentadas en numerosas retrospectivas a lo largo del mundo como las realizadas en el Museo de Arte Moderno, MoMA, de Nueva York; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, de Sevilla; el Museo Andy Warhol de Pittsburgh, en Pensilvania; Munich Kunstverein, Alemania; Kunstwerke, Berlín, y Kunsthalle, Zurich. Su obra fue expuesta en la Documenta 10 y la Bienal de Venecia entre otras grandes exposiciones internacionales.



Fig. 57. General Idea. *AIDS*, 1987.

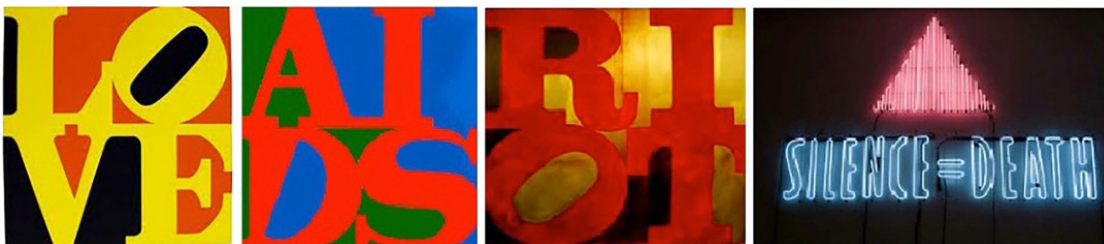


Fig. 58. Diversas obras realizadas con textos: (1ª imagen por la izquierda) *Love* de Robert Indiana, 1960; (2ª imagen) *Aids* de General Idea, 1987; (3ª imagen) *Riot* de Gran Fury, 1988; (4ª imagen) *Silence is Death* (El silencio es la muerte) del colectivo ACT UP, 1986.



En el año 1987 el virus VIH era ya una grave emergencia de salud pública en los Estados Unidos, una pandemia que afectaba a miles de ciudadanos. De esta manera, con un objetivo claro, la inicial imagen pictórica AIDS se convertiría en el proyecto del año 1989, *Imagevirus*, (imagen virus) cuyo título hacía un juego de palabras entre el deseo de los artistas de hacer viral la imagen y la amenaza real del virus que de manera galopante había entrado en fase de epidemia. El objetivo de *Imagevirus* era por un lado, dar visibilidad a la enfermedad y a los afectados; por otro lado, contrarrestar el desconocimiento y el rechazo (en ocasiones de raíz ideológica y carácter homófobo) que frente a los enfermos operaba en muchos ámbitos de la sociedad. Los prejuicios, la desinformación, la falta de atención por parte de las autoridades de la salud pública y la estigmatización fueron los principales obstáculos sociales para la comprensión solidaria y pragmática del fenómeno del SIDA.



Fig. 59. *AIDS Project* en su versión póster en las calle de Nueva York en 1987.

La rápida expansión del logotipo AIDS se convirtió en un efectivo factor de visibilización. Rápidamente la campaña se convirtió en una eficaz llamada de atención publicitaria que comenzó a aparecer en las paredes de las ciudades de Nueva York y San Francisco. La recepción inicial de *Imagevirus* fue controvertida, especialmente entre los activistas, que consideraron este logotipo distanciado e irónico. Para algunos colectivos, el problema requería otro tipo de tratamiento, otra estrategia de comunicación pública más directa e inequívoca. Como reacción a la controversia provocada por la campaña de *General Idea-Imagevirus*, el colectivo neoyorquino Gran Fury (Gran Furia) se apropió de la imagen AIDS para hacer su propia versión proponiendo la palabra *Riot* (Revuelta) como nuevo logotipo. (Ver figura 58). La expresión de rabia colectiva y beligerante agitación de *Riot* fue según algunos activistas una imagen menos tibia y un mensaje más eficaz con el que hacer frente a la urgencia.<sup>118</sup> En 1989, 4.500 pósters AIDS fueron distribuidos en el Metro de Nueva York patrocinados por la *Public Art Foundation* (Fundación para el Arte Público) haciendo aún más ubicua la campaña. (Ver figura 60).

*Imagevirus* siguió proliferando como proyecto de arte público exhibiéndose en el gran letrero luminoso de Times Square, presente como anuncio en los tranvías de Amsterdam, instalado como escultura pública, apareciendo como sello de correos, tarjetas postales, camisetas, bolsas, y todo tipo de objetos cotidianos. Fue también portada del *New England Journal of Medicine* (Revista médica de Nueva Inglaterra) y sigue siendo el logotipo para *Deutsche AIDS Hilfe* (Ayuda al SIDA de Alemania).

El colectivo artístico General Idea utilizó su icónico logotipo en algunas de sus instalaciones haciendo uso de la imagen como papel pintado, como mural, como imagen seriada, etc. haciendo uso de los espacios galerísticos y expositivos institucionales también como lugares de comunicación y de solidaridad con los afectados. El compro-

---

<sup>118</sup> *Art is Not Enough* (El arte no es suficiente) fue una campaña de denuncia llevada a cabo por el colectivo Gran Fury en el año 1988 publicada por el periódico Village Voice de Nueva York. El eslogan “El arte no es suficiente” surgió a raíz de la polémica entre los diversos grupos activistas. Los colectivos más beligerantes denunciaban la ineficacia de ciertas acciones según ellos circunscritas exclusivamente al ámbito del arte. Los grupos más radicales y activos abogaron por acciones de protesta en las calles, marchas contra el gobierno, denuncias públicas, agitación mediática, etc. con la idea de generar mayor presión social y mediático.



Fig. 60. General Idea. *AIDS*, 1989. Edición de 4.500 posters presentada en el metro de Nueva York.

metido juego humorístico -- en ocasiones, irónicamente sarcástico -- que caracterizó a algunos de sus proyectos pervivió en los trabajos que tenían una implicación y un mensaje explícito sobre la enfermedad.<sup>119</sup> La visibilidad promovida por la campaña sirvió

<sup>119</sup> Su conocida propuesta titulada *One Year of AZT/One Day of AZT*, 1992 (Un año de AZT/Un día de AZT) mostraba el claro impacto del SIDA en la vida de un individuo al visualizar a gran escala las 1.825 cápsulas de AZT que una persona enferma debía ingerir en un solo año. AZT, también llamado zidovudina (ZVD) y retrovir, fue el primer medicamento aprobado en el año 1987 como efectivo inhibidor (antirretroviral) del virus. Su efecto era retardador sin representar una cura ni garantizar la disminución de posibles problemas de salud provocados por el virus aunque sí reducía la posibilidad de transmisión del VIH a otras personas. Fuente: **CORBETT**, Meecha. 2010. *A Brief History of AZT*. Smithsonian National Museum of American History online. Consultada el 8 de febrero de 2019 en <http://americanhistory.si.edu/blog/2010/09/a-brief-history-of-azt.html>.

para contrarrestar la negligencia del gobierno promoviendo la resistencia, la concienciación y la información.

General Idea cuyo impulso creativo y artístico buscó criticar la cultura mediática y popular a través del humor, la parodia y la ironía, integró el activismo como una más de las posibilidades sociales de las prácticas artísticas, un activismo lúdico e imaginativo que tenía capacidad potencial para transformar la percepción y la conciencia ciudadana. Desde sus inicios el colectivo General Idea expresó su interés por la sátira en sus planes artísticos programáticamente comunicados en el primer número de su publicación *File*. En sus sueños no habian dudas y sí mucho humor al reconocer abiertamente que:

*(...) Esta es la verdadera historia de General Idea y el sueño que queríamos cumplir. Queríamos ser famosos y ricos. Es decir, queríamos ser artistas, y sabíamos que si fuésemos ricos y famosos, podríamos decir que éramos también artistas... y lo seríamos.*<sup>120</sup>

---

**120** Art Gallery of Ontario. August 2011. *Art Gallery of Ontario Celebrates Iconic Canadian Artist Group General Idea with Major Retrospective*. Consultada el día 10 de abril de 2018 en <http://www.ago.net/ago-celebrates-iconic-canadian-artist-group-general-idea-with-major-retrospective>.



### 2.1.2. Guerrilla Girls. *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Metropolitan Museum?* 1989



Fig. 61. Imagen del colectivo feminista neoyorquino Guerrilla Girls.

Con este directo cuestionamiento en forma de edición de pósters callejeros “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para ser admitidas en el Museo Metroplitano?” las intervenciones del colectivo Guerrilla Girls<sup>121</sup> comenzaron a llamar la atención en la escena de la ciudad de Nueva York a mediados de la década de los 80 del siglo pasado. El cartel fue diseñado para denunciar que sólo el 4% de las obras del museo fueron realizadas por mujeres artistas, frente al 76% de obras de la colección del mismo museo en el que las mujeres aparecen representadas desnudas. El uso de estadísticas fruto de análisis sociales objetivos para criticar el sexismo y la discriminación será característico de la práctica retadora que Guerrilla Girls puso en marcha en este primer proyecto. El objetivo exigir una rectificación a las instituciones públicas y privadas del arte en la escena neoyorquina por su acrítico funcionamiento, su invisibilización de las mujeres y su sesgada inclinación a reforzar la negatividad del pensamiento patriarcal. (Ver figura 62)

---

<sup>121</sup> Guerrilla Girls. Consultada el 23 de abril de 2018 en <https://www.guerrillagirls.com>

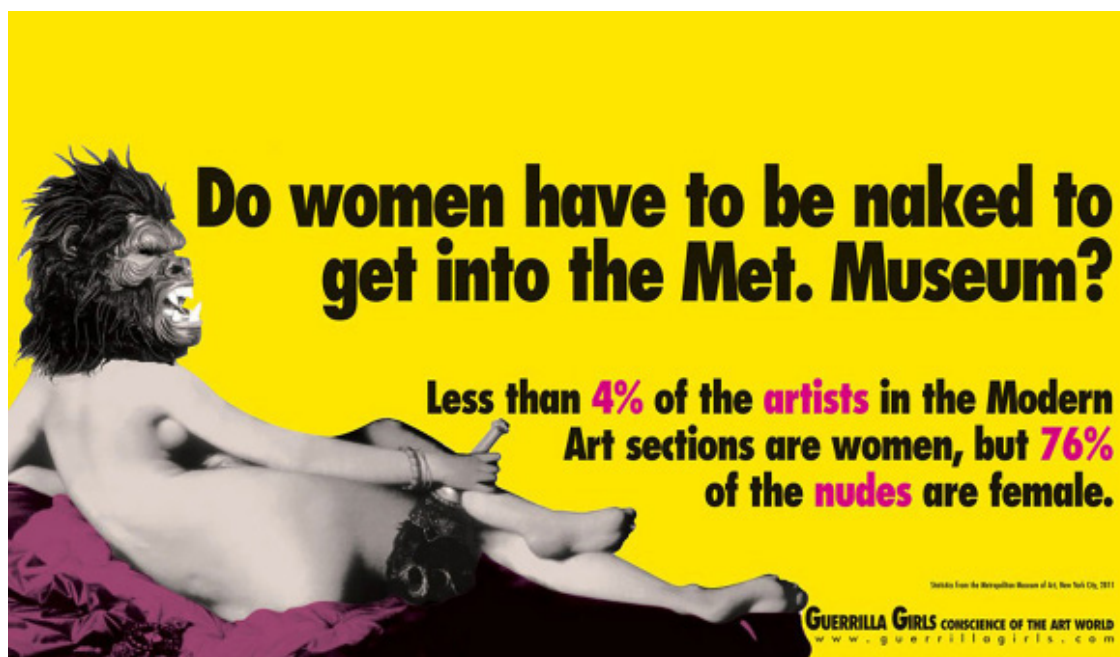


Fig. 62. Póster de la acción *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para ser admitidas en el Museo Metropolitano?* puesta en marcha por Guerrilla Girls en la ciudad de Nueva York en el año 1989.

El colectivo Guerrilla Girls se formó en Nueva York en 1985 con el objetivo de resistir y criticar la desigualdad de género y el racismo en el mundo del arte. Con la idea de transformar la discriminación comenzaron a utilizar estrategias lúdicas de sabotaje cultural (*cultural jamming*)<sup>122</sup> por medio de carteles, libros, vallas publicitarias, videos y apariciones públicas el colectivo exponía públicamente las incoherencias de las instituciones culturales de la ciudad. Su estrategia pasó por ocultar la identidad de sus miembros haciendo uso de máscaras que les garantizara anonimato y mayor libertad a la hora de expresar públicamente sus reivindicaciones.

<sup>122</sup> *Cultural Jamming* significa (literalmente traducido): atasco cultural. Aunque su traducción más eficaz sería el de sabotaje cultural entendido como práctica de comunicación -- a veces radical a veces lúdica -- que puede ser utilizada como herramienta de resistencia y transformación social. En el glosario de términos relacionados con la disidencia comunicacional, el Centro para la comunicación y el compromiso cívico de la Universidad de Washington considera que: "El sabotaje cultural presenta una variedad de estrategias de comunicación interesantes que juegan con las imágenes de marca y los íconos de la cultura consumista con la idea de que los ciudadanos tomen conciencia de los problemas circundantes y las diversas experiencias culturales que requieren su atención." Consultada el 8 de febrero de 2019 en <https://depts.washington.edu/ccce/polcommcampaigns/CultureJamming.htm>.



Para el colectivo lo más esencial de la acción artística era el mensaje y la eficacia de la denuncia en el ámbito público. Denominándose a sí mismas *“la conciencia del mundo del arte”*, Guerrilla Girls usó estrategias apropiadas de la publicidad, la comunicación mediática y las prácticas sociológicas aplicadas, presentando múltiples campañas frente a la ausencia de conciencia feminista en la escena cultural neoyorquina. Sus carteles plantearon preguntas provocadoras a las que el mundo del arte sólo pudo contestar transformándose. Sus denuncias mostraban las inconsistencias ideológicas de los marchantes de arte, las galerías, los responsables de los museos y las principales instituciones artísticas a la hora de exhibir o adquirir obras de mujeres artistas y mujeres artistas de color. La carencia de igualdad en las políticas del coleccionismo y la exhibición eran desmontadas por los datos objetivos y la información palmariamente expuesta en sus carteles y octavillas.



Fig. 63. *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para ser admitidas en el Museo Metropolitano?*  
Edición de carteles distribuidos por las calles de Nueva York en el año 1989.

Guerrilla Girls surgió como reacción espontánea a la exposición del Museo de Arte Moderno, MoMA, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (Una mirada internacional de la pintura y la escultura reciente) comisariada por el crítico de arte Kynaston McShine cuya lista de ciento sesenta y cinco artistas incluía sólo trece mujeres.<sup>123</sup> En reacción a la manifiesta desigualdad de representación, un grupo de mujeres organizaron una manifestación frente al museo. Era el año 1984, la manifestación fue realizada siguiendo la forma habitual de una protesta espontánea utilizando pancartas, carteles y folletos creyendo genuinamente que una condena pública serviría para provocar alguna reacción. Sin embargo, la manifestación pasó absolutamente desapercibida ante la opinión pública provocando ninguna reacción por parte de la institución interpelada. Ante la poca resonancia de la reivindicación, surgió la idea de hacer uso de prácticas feministas más beligerantes – las prácticas del esencialismo estratégico (*Strategic Essentialism*)<sup>124</sup> -- tomando identidades ficticias temporales y enmascarando su imagen, distribuyendo carteles de protesta en las calles de los vecindarios de SoHo y East Village o acudiendo a los medios de comunicación. Este giro ayudó a que Guerrilla Girls publicitase sus denuncias asumiendo la máscara (de gran simio, gran gorila) como elemento signifiicante-resistente, y utilizando en público cada una de sus miembros una identidad ficticia bajo los nombres de las artistas Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Georgia O’Keeffe, etc.<sup>125</sup> De esta manera y con altas dosis de humor, desparpajo e ironía, ante la pregunta de por qué el colectivo decidió enmascararse, Käthe Kollwitz (nombre ficticio) respondía:

---

**123** *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, 1984. Museum of Modern Art. MoMA, New York. Una exposición comisariada por Kynaston McShine. Consultada el 8 de abril de 2018 en <https://www.moma.org/calendarexhibitions/2220>.

**124** El término esencialismo estratégico podría ser definido como aquella: “Estrategia política empleada por cualquier grupo minoritario que actúe bajo una misma identidad compartida en el ámbito público con la idea de mantener su unidad durante una lucha por la igualdad de derechos. El término fue acuñado por la filósofa Gayatri Spivak influyendo al pensamiento feminista, la teoría queer y la crítica postcolonial.” Fuente: Oxford Reference Online. Consultada el 6 de febrero de 2019 en <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100536145#>

**125** Los miembros del colectivo utilizaban en sus apariciones públicas los nombres de conocidas artistas y mujeres de prestigio como los citados de la pintora mexicana Frida Kahlo, la artista alemana Käthe Kollwitz o la pintora estadounidense Georgia O’keeffe, entre otras.

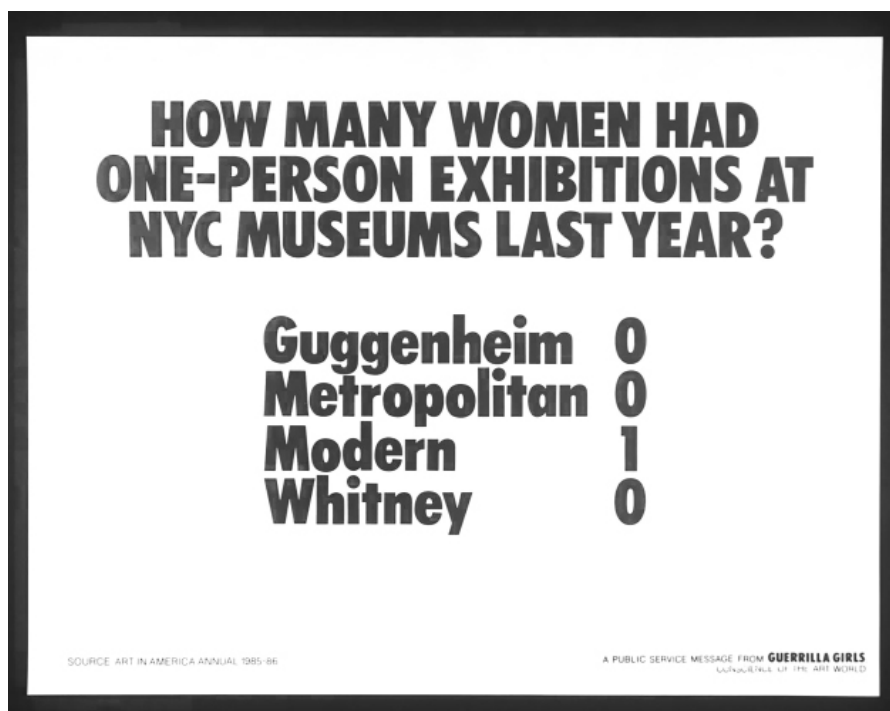


Fig. 64. ¿Cuántas mujeres tuvieron exposiciones individuales en los museos de Nueva York durante el pasado año? Guerrilla Girls, 1985-86.

(...) éramos Guerrillas antes de ser gorilas. Desde el principio, la prensa quería fotos publicitarias. Así que necesitábamos un disfraz. Nadie recuerda con certeza cómo conseguimos nuestra piel, pero una de las historias cuenta que en una de nuestras primeras reuniones, una chica muy original escribió 'Gorila' en lugar de 'Guerrilla'. Fue un error ilustrativo. Nos dio nuestra 'máscara de masculinidad'.<sup>126</sup>

En esta misma entrevista, Georgia O'Keeffe (identidad ficticia temporal) explicó la elección del nombre del colectivo cuyo humorístico origen parecía que marcaría su futuro interés recurrente por la ironía visual y la sátira política:

(...) queríamos jugar con el miedo a la guerra de guerrillas, hacer que la gente temiera quiénes éramos y dónde atacaríamos a continuación. Además, 'guerrilla' suena muy bien junto a la palabra 'chica'. Las chicas de la guerrilla... Sí, eso éramos: las chicas guerrilleras (...)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Guerrilla Girls Bare All. An Interview. Confessions of the Guerrilla Girls, 1995. Consultada el 25 de abril de 2018 en <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.

<sup>127</sup> Ibid.

El gorila en la cultura popular y cinematográfica se asocia habitualmente con energías masculinas desatadas y brutales (Gorila King Kong). Ahora, las mujeres enmascaradas se mostraban dispuestas a “desatar” sus energías feministas para la denuncia. Los mensajes en las ediciones de pósters (Ver figura 64) eran directos, explícitos e interpeladores; el tipo de cuestionamiento apoyado por la objetiva información estadística suministrada por el póster evidenciaba la desigualdad. Pregunta: ¿cuántas mujeres tuvieron exposiciones individuales en los museos de Nueva York durante la temporada 1985-86? Respuesta: Ninguna mujer en los museos Guggenheim, Metropolitan o Whitney, y tan sólo dos mujeres presentaron muestras individuales en el Museo de Arte Moderno, MoMA de Nueva York en esa temporada: Lee Krasner y Rosalind Solomon.<sup>127</sup>

Los carteles y sus textos exigían una respuesta a su cuestionamiento. Guerrilla Girls colaboraron a su vez con artistas varones alentándolos a tomar conciencia y a trabajar para cerrar esta brecha de género y de segregación racial. Porque los intereses del colectivo no estaban sólo orientados por los discursos del pensamiento feminista y la cultura femenina sino que ambicionaban también defender los derechos de participación ciudadana de las mujeres artistas negras, latinas, nativas, etc.

De esta manera, el colectivo ambicionaba cuestionar a los responsables de las instituciones, a los políticos, a los empresarios, y a todas aquellas personalidades destacadas dentro del mundo del arte. Todos eran blanco de sus críticas que exigían un cambio en la mentalidad y en las prácticas institucionales; un cambio en la cultural mental, institucional y femenina de la ciudad. Guerrilla Girls emergió al final de la segunda ola del movimiento feminista explorando las diferencias entre la teoría feminista establecida y la emergente durante la década de los años 80 y 90. Sus nuevas vías de comunicación y expresión de las reivindicaciones de las mujeres resultaron tremendamente efectivas como fuerza de transformación. Para el colectivo era inaceptable la total falta de conciencia feminista y el total desinterés de las instituciones por remediar la invisibilización de las mujeres en el ámbito público. Frente a ese despropósito democrático reaccionaron con humor, astucia, asertividad informativa y carteles, muchas

---

<sup>127</sup> *MoMA exhibition history list*. Consultada el día 6 de febrero de 2019 en <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19801989>

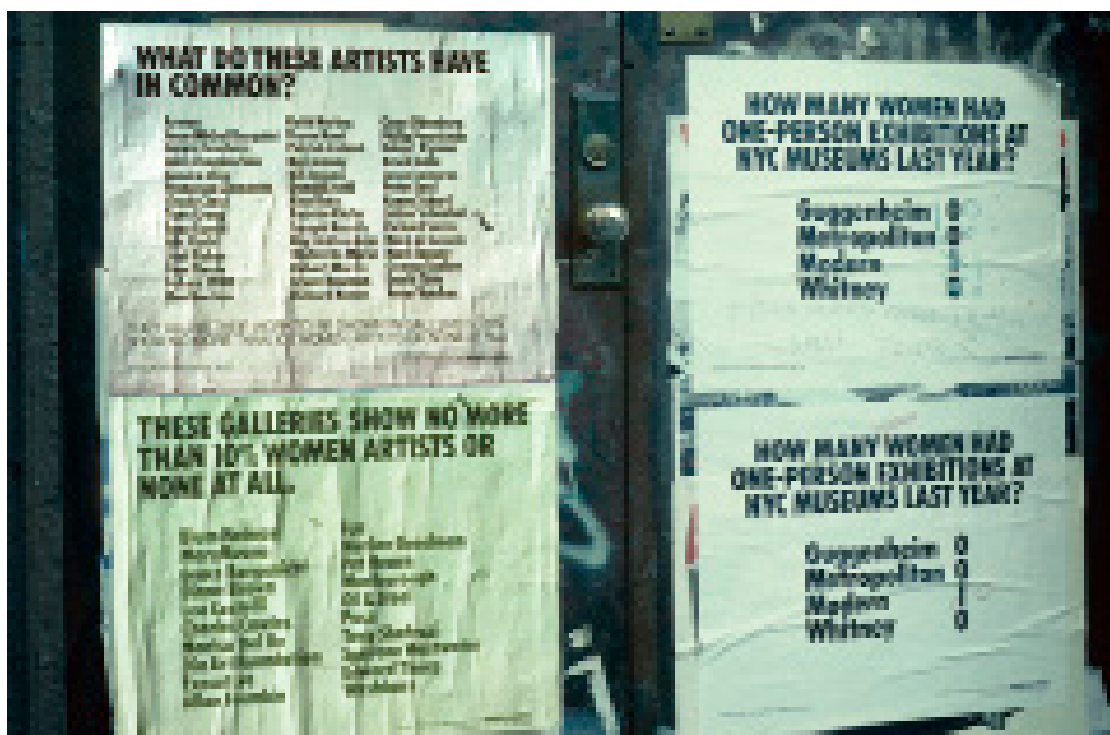


Fig. 65. Primeros ejemplos de carteles reivindicativos de Guerrilla Girls distribuidos por las calles de la ciudad de Nueva York.

diferentes ediciones de carteles cuestionadores de la desigualdad en el trato a la mujer, a los ciudadanos de otras etnias o las culturas no blancas, no protestantes y no anglosajonas, no WASP.<sup>128</sup>

Entre sus proyectos más singulares se encuentra el realizado en el año 1991 para el *Public Art Fund* (Fondo de Arte Público) que patrocinó el proyecto “Primero quieren quitar a las mujeres el derecho a elegir. Ahora están censurando el arte” que consistió en la instalación de diez vallas publicitarias de gran tamaño en diferentes barrios de la ciudad. Cada valla presentaba una imagen de la Mona Lisa con una hoja de parra cubriendo su boca, el mensaje textual repetía la denuncia: *Primero quieren quitar a las mujeres el derecho a elegir. Ahora están censurando el arte*. Este proyecto criticaba las controversias que involucraban al *National Endowment for the Arts* (Agencia Nacional para la Ayuda a las Artes) en la decisión de vetar sus fondos a los proyectos de los artis-

<sup>128</sup> Acrónimo formado por los vocablos ingleses: *White Anglo-Saxon Protestant*. (Blanco, anglo-sajón y protestante).

tas Karen Finley, John Fleck, Holly Hughes y Tim Miller. Ante esta acción de represalia y censura, Guerrilla Girls respondió de esta contundente y pública manera.

Otra edición de sus posters fue diseñada en respuesta a la portada del New York Times Magazine del día 3 de octubre de 1993 que presentaba al marchante Arme Glimscher, dueño de la prestigiosa Pace Gallery, con una selección de los artistas más influyentes, entre los que se encontraban: John Chamberlain, Donald Judd, Chuck Close, George Condo, Robert Ryman, Claes Oldenburg, Joel Shapiro, Robert Mangold, Lucas Samaras, Saul Steinberg y Jim Dine. El marchante aparecía rodeado de once hombres, blancos, de mediana edad, subtitulando la imagen: Arnold Glimcher y sus superestrellas del mundo del arte. (Ver figura 66 en la página siguiente) Guerrilla Girls se apropió de la imagen periodística subtitulando la imagen de manera crítica con la frase: *Hormone Imbalance. Melanin Deficiency* (Desquilibrio hormonal. Deficiencia de melanina). La denuncia dejaba claro a todas luces, por un lado, que en dicha selección presentada por el New York Times Magazine había sólo hombres y ninguna mujer; por otro lado, sólo había varones de mediana edad de piel blanca y ninguna presencia étnica no caucásica. El juego de palabras diseñado para presentar una denuncia abierta, en razón de la ausencia de mujeres por discriminación de género y la ausencia de ciudadanos de raza no blanca por discriminación racial, surtió efecto. Al pie del póster en letra pequeña Guerrilla Girls apuntaba: *A Diagnosis by Guerrilla Girls / Conscience of the Art World, 1993.* (Un diagnóstico de Guerrilla Girls / Conciencia del mundo del arte.)

---

NOTA: Figura 66. Página 209.





# HORMONE IMBALANCE. MELANIN DEFICIENCY.

A DIAGNOSIS  
BY THE **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE  
ARTWORLD

233, L'EGUARDIA PLACE, #237, NY, NY 10013

### 2.1.3. Gran Fury. *Kissing Doesn't Kill*, 1989.



Fig. 67. Campaña de información ciudadana *Kissing Doesn't Kill* diseñada por el colectivo Gran Fury en el año 1989.

El colectivo de artistas-activistas Gran Fury<sup>129</sup> (Gran furia) trabajó en la ciudad de Nueva York entre los años 1987 y 1995 utilizando el diseño gráfico, la publicidad y la agitación democrática como medio contra la desinformación, la complacencia ciudadana y la hipocresía que rodeaba a la pandemia del SIDA. Gran Fury fue una de las ramas surgidas del colectivo ACT UP, acrónimo de *AIDS Coalition To Unleash Power* (Coalición del SIDA para desplegar el poder) comprometida con la responsabilidad pública para la lucha contra la enfermedad. El grupo tomó su nombre del modelo de automóvil Plymouth Gran Fury<sup>130</sup> utilizado por el Departamento de Policía de la ciudad de Nueva York haciendo un juego de palabras entre la referencia al coche policial

<sup>129</sup> People New Museum Digital Archive. Gran Fury. Consultada el 10 de febrero de 2019 en <https://archive.newmuseum.org/people/657>.

<sup>130</sup> Gran Fury fue un colectivo de once miembros entre los que se encontraban los artistas y activistas: Richard Elovich, Avram Finkelstein, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Mofett, Michael Nesline, Mark Simpson y Robert Vazquez Pacheco.

y el significado literal del nombre: gran furia o gran rabia. El colectivo se posicionó explícitamente frente a la indignación que la enfermedad del SIDA estaba provocando en parte de la ciudadanía y sus familiares. En contestación, el colectivo articuló una reacción ciudadana de carácter moral y democrático cuyo objetivo fue empoderar a todos aquellos enfermos, portadores y familiares afectados. Con la idea de estructurar la resistencia y la solidaridad (*Building Up Togetherness*, etiqueta cuyo significado sería construyendo el compañerismo, construyendo el estar juntos) Gran Fury organizó sus acciones orientadas a denunciar la inacción de los políticos, la connivencia de la clase médica y la hipocresía de los líderes religiosos frente a la grave crisis sanitaria y social sobrevenida. La primera oportunidad para mostrar su capacidad de acción surgió en el año 1989 a raíz de la invitación a colaborar en el proyecto *ART Against AIDS / On the Road* (ARTE contra el SIDA / En el camino). Como parte del proyecto, el anuncio de Gran Fury presentado en el metro de la ciudad de Nueva York mostraba parejas de distintas razas y géneros besándose para destacar que el SIDA no se propagaba a través del contacto casual. El texto en la imagen comunicaba: *Kissing Doesn't Kill; Greed and Indifference Do.* ("Besarse no mata: la avaricia y la indiferencia, sí").



Fig. 68. Campaña de Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill* presente en las paradas del metro de Nueva York en el año 1989.

A lo largo de ese mismo año, la campaña fue apareciendo en autobuses, vagones y plataformas de metro en las ciudades de San Francisco, Chicago y Washington DC. con la idea de promover la tolerancia frente a otras orientaciones sexuales. En el año 1989, mostrar imágenes de parejas interraciales o del mismo sexo besándose públicamente era aún un tema controvertido. El Estado de Illinois prohibió el anuncio en el transporte público de la ciudad de Chicago con la idea de: *“impedir que los niños estuviesen expuestos al estilo de vida gay.”*

A principios de la década de 1990, las tácticas de Gran Fury – junto a otros colectivos activistas – surtieron efecto obligando al nuevo gobierno estatal de George W. H. Bush Senior a promulgar nuevas leyes de protección y apoyo a los afectados, obligando a las empresas farmacéuticas a brindar un mejor y más accesible tratamiento a las víctimas, forzando a los medios de comunicación y a las instituciones de salud pública a informar adecuada y dignamente sobre la crisis, etc. (A modo de nota histórica indicar que el presidente Ronald Reagan durante sus dos mandatos entre 1981 y 1989 nunca mencionó la palabra SIDA en público en ninguna ocasión.)



Fig. 69. Autobús del servicio público de transporte de la ciudad de Chicago publicitando *Kissing Doesn't Kill* patrocinado y esponsorizado por el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad en 1989.

La mayor parte de los proyectos de Gran Fury fueron expuestos inicialmente fuera de los espacios tradicionales de arte a través de carteles, vallas publicitarias, folletos distribuidos a pie de calle entre los ciudadanos, campañas informativas, etc. Estas estrategias de publicidad directa y cercana estaban deliberadamente diseñadas para interrumpir el funcionamiento cotidiano de la vida en la ciudad, para cortocircuitar el flujo ordinario del pensamiento del viandante a través de imágenes de denuncia. La efectividad visual y la eficacia comunicadora de sus contundentes imágenes se apropiaba del lenguaje publicitario, reformulando y subrayando su alcance político, dirigiéndose e interpelando a una pluralidad de comunidades ciudadanas variadas. Gran Fury entendió la urgencia del SIDA, entendió que la enfermedad no discriminaba y que afectaba a todos sin exclusión (afectados y no afectados por el virus, familiares de enfermos, autoridades sanitarias, políticas, religiosas y culturales, etc.). De esta conciencia surgió el deseo de hacer llegar a la ciudadanía una información fidedigna, veraz y útil.



Fig. 70. A la izquierda de la imagen. Cartel de la campaña *Kissing Doesn't Kill* vandalizado.

En ese empeño de transformación de la opinión pública estadounidense Gran Fury llevó a cabo una serie bastante efectiva de actuaciones que incluyeron la campaña de *Art is Not Enough* (El arte no es suficiente) publicada en 1988 en colaboración con el periódico Village Voice de Nueva York; la edición de pósters *Men Use Condoms* (Hombres, usad condones) del año 1988; o la acción publicitaria de denuncia *Women Don't Get AIDS; They Just Die for It* (Las mujeres no contraen el SIDA; sencillamente se mueren de SIDA) del año 1988, entre otras. Los proyectos presentados en la 44ª Edición de la Bienal de Venecia del año 1990 titulados *The Pope Piece* (La pieza del Papa) y *Sexism Rears Its Unprotected Head* (El sexismo mantiene su cabeza desprotegida)



provocó una controvertida reacción al denunciar la irresponsable actitud del Papa Juan Pablo II y sus comentarios públicos en relación a la crisis. El escándalo dio al proyecto una repercusión mediática extraordinaria haciendo circular el mensaje de denuncia más allá del ámbito del arte. El proyecto final del colectivo llevó por título *Good Luck... Miss You, Gran Fury* (Buena suerte... Te echo de menos, Gran Furia) producida y presentada en el New Museum de Nueva York en el año 1995, tan sólo un año antes de la muerte de Mark Simpson, uno de los miembros del colectivo.

En una reveladora entrevista sobre las actividades de Gran Fury realizada por Karen J. Summerson a Robert Vázquez Pacheco, miembro del colectivo, éste explica las intenciones que les motivaron a llevar a cabo su activismo cultural:

*Habíamos decidido que lo más importante era el trabajo. No queríamos hacer nada públicamente para ser reconocidos como artistas. Había dos cosas que no queríamos que ocurrieran, que generalmente ocurre en el mundo del arte tradicional: una, no queríamos crear objetos de arte, así que todas nuestras propuestas eran efímeras. Eran carteles o vallas publicitarias: una vez habían sido presentadas, las derribaban o los tiraban. Esto fue intencionado de nuestra parte porque nunca quisimos ver una pieza de Gran Fury en una subasta venticinco años después en Sotheby's. También decidimos que nuestra acción no estaba interesada en las individualidades o en nuestras identidades. Entonces cuando hacíamos entrevistas -- las pocas que hicimos -- nunca permitimos fotografías y hablábamos colectivamente como una sola voz. Nadie sería identificado. No se trataba de nosotros. La parte más importante para todos nosotros era el trabajo.*<sup>131</sup>

La clara conciencia de activismo de Gran Fury se vio reflejada en su sensible método de abordaje de la comunicación pública que, aún haciendo uso de las estrategias visuales propias del ámbito del arte, el diseño y la publicidad, mantuvo en todo momento su orientación hacia la concienciación y la transformación del *statu quo*. Vázquez Pacheco reconocerá la significativa transformación de la percepción pública que las acciones de Gran Fury (junto muchas otras organizaciones activistas) provocaron. De esta esperanzadora manera lo expresa el antiguo miembro del colectivo en la entrevista:

---

**131 SUMMERSON**, Karen J. 2013. *Interview with Robert Vazquez Pacheco*. Consultada el 26 de marzo 2018 en <http://creatingandcreatinggranfury.blogspot.com.es/2013/04/interview-with-robert-vazquez-pacheco.html>.



*Creo que el trabajo sigue vivo, si se quiere. Es vital, y eso es una buena sensación, saber que el trabajo es atemporal y que no terminó en la papelera de la historia. Creo que el trabajo es bueno. Estoy orgulloso del trabajo que hicimos. Fue realmente efectivo. Puso rostro a algo que no tenía rostro en ese momento. Dio una voz a personas que no podían hablar sobre lo que estaba sucediendo. En ese sentido, fue increíblemente efectivo. Algo de lo que estábamos realmente orgullosos. Realmente estábamos en el lugar correcto en el momento correcto, y éramos el grupo correcto de personas para hacerlo. Fuimos increíblemente afortunados por ello... muy afortunados.*<sup>132</sup>

Entre los meses de enero y marzo de 2012, la galería 80 WSE de la Universidad de Nueva York presentó la exposición *Gran Fury: Read My Lips* (Gran Furia: Lee mis labios) presentando un total de quince proyectos en forma de pósters, folletos, anuncios en publicaciones, vallas publicitarias, etc. El catálogo editado con ocasión de esta muestra retrospectiva supuso la primera publicación monográfica exclusivamente dedicada a la producción del colectivo.

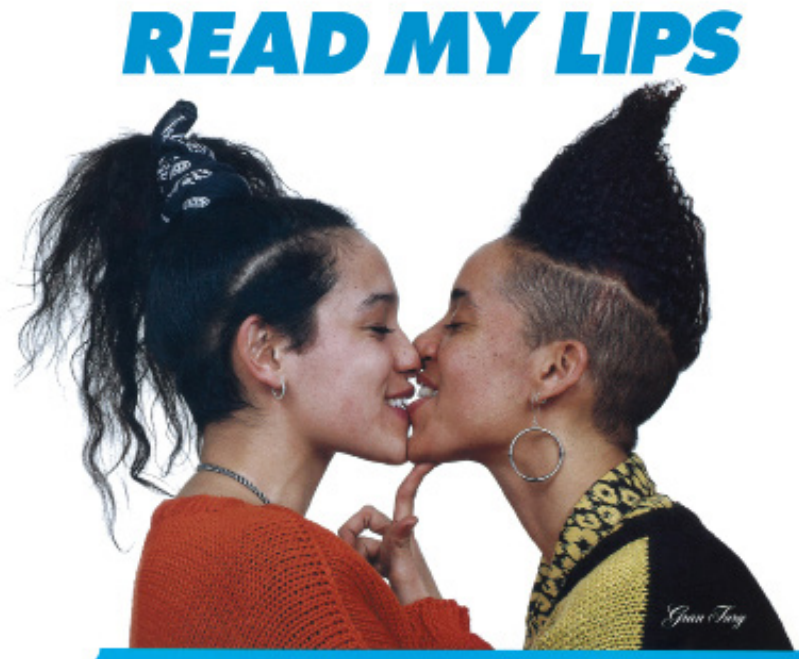


Fig. 71. Imagen de la exposición retrospectiva *Gran Fury: Read my Lips* presentada en la galería 80 WSE de la Universidad de Nueva York en el año 2012.

---

132 Ibid.

## 2.1.4. Group Material. *AIDS Timeline*, 1990



Fig. 72. Detalle de la instalación *AIDS Timeline* presentada en el año 1990 por el colectivo Group Material en el Museo de Arte de la Universidad de Berkeley.

Group Material <sup>133</sup> fue un colectivo de artistas activo en la ciudad de Nueva York entre 1989 y 1996 formado por los artistas Julie Ault, Tim Rollins, Mundy McLoughlin, Doug Ashford, Julie Ault y Felix Gonzalez-Torres, entre otros. Group Material operaba desde los márgenes del mundo del arte buscando activar el diálogo social por medio de exposiciones colaborativas, la participación comunitaria y la creación de espacios alternativos. Su práctica cuestionaba las inercias (culturales e ideológicas) que operaban en el ámbito público estadounidense y reaccionaba abiertamente contra la creciente dependencia de los artistas con respecto al mercado del arte al que consideraban ciertamente alejado de casi cualquier preocupación de contenido social y político. Group Material creía genuinamente en la posibilidad de contribuir a la transformación social por medio del diálogo democrático. Sus proyectos buscaban activar al público por medio

<sup>133</sup> Group Material. Consultada el 8 de febrero de 2019 en [http://www.dougashford.info/?page\\_id=33](http://www.dougashford.info/?page_id=33)

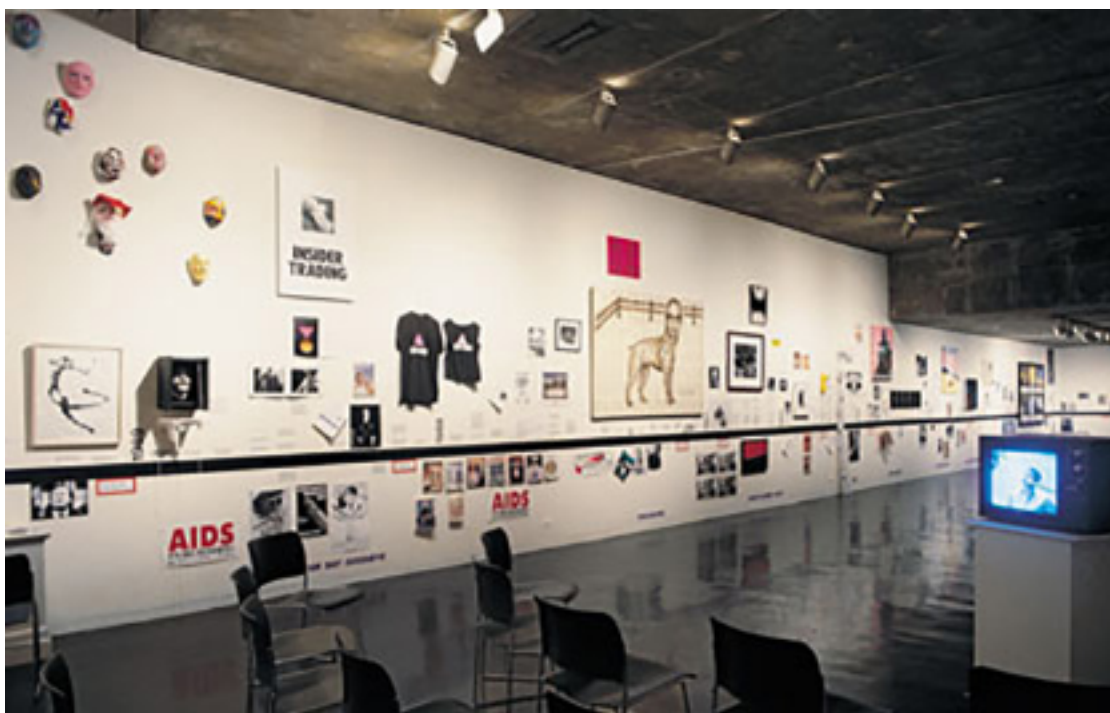


Fig. 73. Exposición itinerante *AIDS Timeline* presentada por Group Material en el Museo de Arte de la Universidad de Berkeley, 1990.

de una experiencia directa y reflexiva abierta al diálogo con las que abordar el estado de crisis en el que se encontraba sumergida la vida democrática, enfocándose en temas específicos como el intervencionismo estadounidense en Latinoamérica, la *participación* ciudadana, los Derechos Civiles, la precariedad laboral y educativa, la crisis del SIDA, la agitación cultural, etc.

En el año 1990, Group Material presentó su significativo proyecto *AIDS Timeline* (Línea de tiempo del SIDA) en el Museo de Arte de la Universidad de Berkeley en California. El colectivo entendió la necesidad urgente de comunicar contenidos y mensajes explícitos en relación a la enfermedad. *AIDS Timeline* fue una instalación mural, una efemérides conformada por objetos, imágenes, pósters, obras de arte, videos, etc. que pretendía demostrar la inacción gubernamental, informar sobre la enfermedad y denunciar la estigmatización. Efectivamente, la aparición del virus VIH en la sociedad estadounidense generó la segregación social de los ciudadanos enfermos, de modo que a las difíciles circunstancias que debían afrontar los afectados se sumó la culpabilización y el abandono de las instituciones públicas y sanitarias. Esto obviamente, sólo podía ser entendido como otro episodio más de homofobia ya que las vicarias opiniones de los



Fig. 74. Detalle de la instalación *AIDS Timeline* con camisetas de la campaña *Silence Is Death* del año 1988.

grupos ultraderechistas vinculaban la enfermedad ideológica y prejuiciosamente con grupos sociales marginales como los colectivos LGTBQQ, los drogodependientes, los y las profesionales del sexo, etc.

Para contrarrestar esta situación Group Material creó para su exposición, una línea de tiempo visual ordenada cronológicamente año a año desde 1981 a 1989 con información histórica precisa presentada a partir de documentos y textos que denunciaban la dejación gubernamental; información visual, textual y videográfica en relación al activismo del SIDA; objetos diseñados (camisetas, pósters, pinturas, máscaras, etc.) específicamente para la visibilización de la enfermedad; así como información útil sobre los avances en la investigación médica en la lucha contra el virus, consejos para evitar la



enfermedad, sugerencias para la concienciación ciudadana, etc. Todos estos documentos, imágenes y obras estaban directamente expuestos como experiencia pública de información, con la idea de generar cercanía, apoyo y solidaridad con los afectados. Entre los años 1989 y 1992, la instalación *AIDS Timeline* fue presentada en cuatro ocasiones. En cada nueva ocasión, la exposición incorporaba material documental específico (audios con música, nuevas imágenes, nuevas informaciones seleccionadas de revistas y publicaciones, así como videos informativos y testimoniales, etc.) vinculado al ámbito local de la ciudad donde se presentara. Todo este conjunto mural-documental concebido a modo de archivo abierto fue presentado con la idea de crear una lectura transversal de la realidad de la enfermedad dentro de la sociedad estadounidense. *AIDS Timeline* desplegó una visión politizada de la información que se hizo más eficaz en razón de la variedad de fuentes y la enumeración de las contundentes realidades comunicadas. En la fachada del edificio del museo, simultáneamente a la instalación en la sala, se presentó *Democracy Wall* (Muro de la democracia), un proyecto (Ver figura 75) que haciendo uso de diez paneles de colores amarillo y azul presentaba una serie de textos testimoniales de diversos ciudadanos.

Sobre los diez paneles de gran tamaño y aspecto minimal, se presentaron impresos los testimonios recogidos entre ciudadanos anónimos del entorno cercano a la Universidad de Berkeley. Esta misma estrategia visual y de presentación textual había sido utilizada anteriormente por el colectivo en su proyecto *Da Zi Baos* (Ver figura 29 en la página 92) presentado en el espacio público de Union Square en Nueva York en 1982. Los textos presentaban comentarios como el de un estudiante que reconocía que: *El SIDA no me afecta en absoluto. Realmente no me voy acostando por ahí con todo el mundo*. O el testimonio del consejero sobre VIH/SIDA del Centro para el desarrollo humano de Berkeley en el que reconocía:

*A veces siento que ya tengo suficiente. No puedo leer nada más sobre la enfermedad y necesito tomarme un descanso. Después de una semana dura, es difícil para mí alejarme y tener un fin de semana sin preocupaciones. Sueño con mis pacientes y a veces desearía poder haber hecho más por ellos. Luego alguno de ellos te comentará: 'Solía despertarme por la noche apretando fuertemente los puños, pero ahora estoy durmiendo mucho mejor, gracias'. Eso me hace sentir bien. Como dice el reverendo Jesse Jackson: Mantengamos viva la esperanza.*



Fig. 75. *Democracy Wall* presentado en la fachada del museo de Arte de la Universidad de Berkeley en el año 1990.

Posteriormente, Group Material desarrolló los proyectos *AIDS & Insurance* (SIDA & Seguros) cuya campaña estaba dirigida esta vez al nuevo presidente de los Estados Unidos George W. H. Bush Senior. El proyecto consistió en una edición de carteles informativos de denuncia instalada en el transporte público de la ciudad de Hartford en Connecticut en el año 1990 (Ver figura 76); o el proyecto titulado *Your Message Here* (Tu mensaje aquí) del año 1990, diseñado en colaboración con el artista John Schneider que sirvió para presentar en el espacio público, a través del uso de vallas publicitarias, mensajes políticos explícitos en apoyo a los afectados.

Gran parte de las acciones y proyectos de Group Material estaban destinados a informar en torno a los temas políticos que consideraban más urgentes haciendo uso de un activismo resistente comprometido con la *participación* ciudadana. Group Material entendía que la función del activismo cultural debía ser la organización efectiva de la ciudadanía frente a las situaciones de crisis, estructurando esa acción desde la práctica artística y desde el mundo del arte. Sus estrategias visuales y mediáticas fueron usadas de manera precisa y deliberada para llegar al mayor número posible de espectadores y



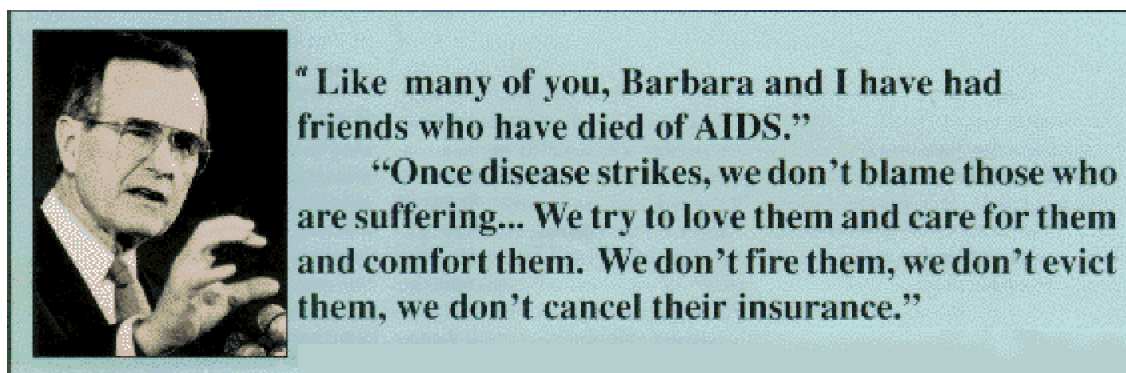


Fig. 76. La imagen de George W.H. Bush, Presidente de los Estados Unidos, y sus comentarios en relación al SIDA fueron presentados como carteles informativos en el transporte público de la ciudad de Hartford, Connecticut, en el año 1990 en el proyecto *AIDS & Insurance* (SIDA & Seguros). Traducción del texto en la imagen: “Como muchos de vosotros, Bárbara y yo hemos tenido amigos que han fallecido de SIDA (...) Una vez que la enfermedad golpea, nosotros no culpamos a aquellos que la sufren... Nosotros intentamos amarles y cuidar de ellos reconfortándoles. No los despedimos de sus trabajos, ni los desahuciamos, nosotros no cancelamos sus seguros de salud.”

ciudadanos, otorgando a la acción comunicativa la principal importancia. Así, la práctica curatorial, según el colectivo entendía, debería proponer espacios para la información, la comunicación democrática y el intercambio ciudadano. Con este fin, Group Material comisarió y diseñó para la Dia Art Foundation de Nueva York en los años 1988 y 1989, la exposición *Democracy. A Project by Group Material* (Democracia. Un proyecto de Group Material) que a través de diversas estrategias de presentación, autores, obras, videos, charlas, mesas redondas y encuentros buscó presentar públicamente un escenario de diálogo explícitamente político con contenidos críticos relacionados con la legislación electoral, la *participación* cultural, la crisis de la democracia, el reparto de la riqueza, la educación pública, etc.

En el catálogo posteriormente publicado en el año 1990 para dicha exposición, el colectivo presentó la ambición programática a partir de la cual habían articulado sus actividades y por medio de las cuales priorizaban como estrategias la *participación* y la transformación. El colectivo expresó sus objetivos de esta manera:

*Defender la idea de la obra de arte como un encuentro con una persona y luego mostrar este encuentro en el contexto de una nueva política, esta fue la innovación de*

*Group Material; diseñar un lugar donde el yo se expandiera interactuando en relación con los demás, significaba que teníamos que tratar de inventar soluciones visuales, argumentos, e ideas, que pudieran cuestionarse críticamente a sí mismas.* <sup>134</sup>

Este manifiesto de intenciones junto a las prácticas que sustentaron, dejó una huella de influencia determinante en la escena estadounidense ayudando a muchos artistas y activistas a desarrollar posteriormente proyectos de naturaleza similar orientados hacia prácticas participativas basadas en un genuino diálogo democrático y el intercambio público de ideas. Doug Ashford, miembro del grupo, describió de esta manera su singular método curatorial en el catálogo retrospectivo publicado en el año 2010 con ocasión de la exposición *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (Muestra y habla: Una crónica de Group Material):

*Nuestro método de trabajo podría describirse como dolorosamente democrático, porque gran parte de nuestro proceso dependió de la revisión, la selección y la yuxtaposición crítica de innumerables objetos culturales, vinculándose a un proceso colectivo extremadamente lento y difícil. Sin embargo, el aprendizaje compartido y las ideas produjeron resultados que a menudo son inaccesibles para quienes trabajan solos. Nuestras exposiciones y proyectos estaban destinados a ser foros en los que se representasen múltiples puntos de vista con gran variedad de estilos y métodos. Creemos, como ha dicho la escritora feminista Bell Hooks, que ‘debemos enfocarnos en una política de inclusión para denunciar las estructuras opresivas’. Como resultado, cada exposición era un verdadero modelo de democracia. Reflejando las diversas formas de representación que estructuran nuestra comprensión de la cultura, nuestras exposiciones aúnan las bellas artes con productos de supermercado, artefactos culturales de producción masiva con objetos históricos, documentación factual con proyectos caseiros, etc. No estuvimos interesados en realizar evaluaciones definitivas o declaraciones afirmativas, sino en crear situaciones que presentasen la cuestión a tratar como un tema complejo con una lectura abierta. Alentamos a una mayor participación del público a través de la interpretación.* <sup>135</sup>

La ambición del colectivo no se vio frustrada ya que sus propuestas generaron un gran eco en la escena neoyorquina anticipándose y anunciando la llegada de la *relacionalidad* entendida como etiqueta crítica y estética de *participación*.

---

**134 V.V.A.A.** 1990. *Democracy: A Project by Group Material*. Dia Art Foundation. (p. 2)

**135 ASHFORD**, Doug. 2010. *An Artwork is A Person. Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Four Corners Books. (p. 225)

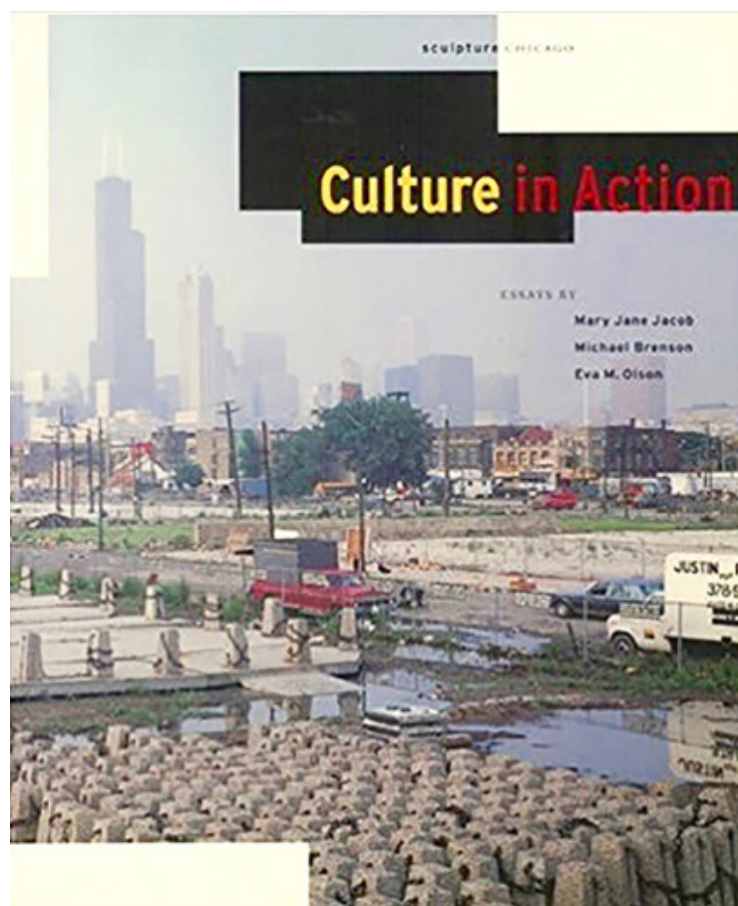


Fig. 77. Portada del catálogo de la exposición *Culture in Action*.  
Chicago, 1993.

#### 2.1.5. *Culture in Action*, 1993

*Culture in Action* (Cultura en acción) fue un proyecto pionero comisariado por Mary Jane Jacob para el programa de arte público de la ciudad de Chicago especialmente interesado en la producción de proyectos artísticos orientados hacia la *participación* ciudadana en los barrios periféricos de dicha ciudad estadounidense. Este proyecto contó con la colaboración de los artistas: Mark Dion, Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle, Daniel J. Martínez, Kate Ericson, Mel Ziegler, Simon Grennan, Christopher Sperandio, el colectivo Haha, Robert Peters y una larga lista de ciudadanos colaboradores que fueron parte activa de la propuesta. La experiencia efectivamente no dejaba de ser una apuesta comisarial altamente novedosa.

*Culture in Action* invitó a un grupo de artistas durante varios meses con el objetivo de realizar proyectos específicos llevados a cabo en colaboración con grupos de ciudadanos e instituciones locales abordando temas como los prejuicios étnicos, la vivienda, el desempleo, la participación ciudadana, el SIDA, etc. Los proyectos contaron con la *participación* de estudiantes, responsables de los distritos, activistas comunitarios, funcionarios del ayuntamiento, etc. concentrando la atención, no en la creación de un objeto de arte, sino en la interacción entre personas combinando exhibición y discurso a través de la *participación* directa y prolongada de los ciudadanos. Esto que hoy día parece asumido, en el año 1993 resultó una propuesta artística completamente novedosa.<sup>136</sup> *Culture in Action* redefinió el significado de la experiencia de exposición, transformando nuestra percepción del *arte público* y ampliando las posibilidades de actuación de los proyectos al introducir temas vinculados con el contexto humano y social del lugar, aplicando novedosos modelos de producción. Estos proyectos -- que en el vocabulario estético actual podrían ser considerados como expresiones de *arte participativo y relacional* -- plantearon experiencias concebidas para la intervención, la colaboración y la transformación social, abriendo una nueva vía que muchos artistas, activistas y ciudadanos que comenzaron a practicar de manera efectiva al entender el potencial estético de la *participación*. El proyecto consiguió, por ejemplo, la paz entre bandas rivales en un barrio conflictivo, o el cambio de percepción de buena parte de la población de Chicago sobre ciertas áreas periurbanas transformando los prejuicios en cercanía y diálogo.

---

**136** El periodista Lynn Van Matre del Chicago Tribune en un artículo aparecido el día 3 de junio de 1993 reconoció que: “*En lugar de una estatua en un parque, el Arte público de hoy podría ser el parque mismo.*” Insistiendo en el artículo en la naturaleza novedosa de la propuesta: “*Bienvenidos a la cara cambiante del arte público de la década de 1990. Hace tan solo unos años, el arte público solía significar una gran escultura permanente en un parque o plaza. En estos días, es más probable que las ‘obras de arte’ públicas financiadas por instituciones artísticas de vanguardia como Sculpture Chicago -- una entidad con diez años de antigüedad -- sean proyectos interactivos y de gestión temporal, presentados en diversas localizaciones, basados en la comunidad e impulsados por temas sociales y agendas culturales.*” **VAN MATRE**, Lynn. 1993. *Carving a Niche*. The Chicago Tribune. June 3, 1993. Consultada el 6 de febrero de 2019 en <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ArjrnVkMjmAJ:https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1993-06-03-9306030352-story.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=es>. Habría que reconocer que *Culture in Action* no hizo sino reactualizar de manera programática una concepción del espacio común compartido desde la *participación* ciudadana similar a las propuestas de *escultura social* del artista alemán Joseph Beuys, con su proyecto *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* (7.000 robles -- Reforestación de la ciudad en lugar de administración de la ciudad) presentado en la Documenta 7 del año 1982.

*Culture in Action* supuso una apuesta novedosa también a nivel de producción ya que algunos artistas trabajaron durante varios meses en sus respectivas propuestas, creando una relación duradera de cercanía con los ciudadanos colaboradores que depuró resultados estéticos y sociales de singular interés. El proyecto subvirtió las concepciones tradicionales del *arte público* que hasta ese momento consistía por lo general en la instalación de una escultura o grupo escultórico en mitad de alguna plaza del centro de la ciudad siguiendo modelos modernistas. *Culture in Action* fue un paso más allá de las concepciones asumidas con respecto al rol de la audiencia invitando al público a formar parte activa del evento y de sus resultados artísticos. Digamos que la novedosa propuesta -- como su propio título sugería -- conminaba a los ciudadanos a convertirse en agentes de su propia acción, invitándoles a crear su propias condiciones de actuación y *participación*.

La comisaria del proyecto propuso un enfoque conceptualmente orientado hacia el *lugar*, su historia, el contexto o las relaciones con el público. De mano de los artistas involucrados, se introdujo una novedosa concepción de la colaboración ciudadana estructurada ahora como experiencia artística colectiva de transformación social. En una esclarecedora entrevista con el crítico de arte Daniel Tucker, Jacob desveló las circunstancias y los cuestionamientos de partida que llevaron a concebir aquel proyecto de manera tan novedosa:

*En 1990 fui miembro de la junta del comité Sculpture Chicago. Estaba también comisariando una exposición específica en Charleston, Carolina del Sur, titulada 'Lugares con un pasado', en la que los artistas invitados trabajaban con historias silenciadas sobre la esclavitud. Trabajando en Sculpture Chicago, quedé muy impresionada por el entusiasmo genuino de esa junta por los trabajos que habían llevado a cabo recientemente Vito Acconci y otros artistas. Sin embargo, su separación programática entre artistas locales y nacionales me pareció algo simplista y provinciana. Además, su proceso curatorial de selección, generalmente basado en maquetas y en modelos a escala para realizar al aire libre, me pareció anticuada. No reflejaba de forma real cómo funciona el arte. Al centrar el arte en la 'plaza', la experiencia del público se restringía. Simplemente, pensé que el proceso debía entenderse de otra manera.<sup>137</sup>*

---

<sup>137</sup> *Never the Same. Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond.* Mary Jane Jacob. Una entrevista de Daniel Tucker y Rebecca Zorach. Consultada el 14 de marzo de 2018 en <https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>.

Por fortuna, Jacob tuvo libertad para proponer a los miembros del programa de arte público de Chicago un sencillo planteamiento que experimentalmente buscaba abrir las prácticas de arte público a la *participación*. La comisaria preguntó:

*¿Qué pasaría si abriéramos completamente el proceso para permitir que los artistas pudieran hacer lo que realmente hacen? Y, ¿qué pasaría si realmente abriéramos el proceso para permitir que el público fuera parte de esa experiencia? ¿Cómo se podría lograr esto de manera eficaz...?* <sup>138</sup>

El asertivo cuestionamiento abrió el campo a unas logradas propuestas capaces de ser significativas, tanto para el público y los artistas, como para los miembros del programa institucional de escultura pública de la ciudad. La idea de proponer a los artistas la posibilidad de trabajar en colaboración directa con miembros de la comunidad para explorar la naturaleza cambiante del *arte público* y su potencial para abordar cuestiones sociales, surtió efecto. De tal manera que el rol ampliado de la audiencia ofreció una nueva posibilidad de actuación e interacción en el contexto urbano. Sobre esta potencialidad Jacob comentó en esa misma entrevista:

*(...) Cultura en acción se presentó en términos de potencial: potencial de lo que el público puede aportar a la experiencia artística, potencial de la pasión y visión de los artistas para trabajar de manera nueva con el público y potencial para que el arte sea una forma de pensar y tratar los problemas con los que nos enfrentamos. También se presentó como un programa que debía estar compuesto por proyectos con diversas orientaciones que trataran diferentes ideas y problemas. Si abordábamos la idea desde esta perspectiva, entonces, el resultado podría arrojar buenos resultados en las relaciones de trabajo y en las distintas formas de imaginar el potencial del arte público, la práctica artística y el público (...)* <sup>139</sup>

Jacob impartió clases posteriormente en el Instituto de Arte de Chicago admitiendo que las formas de entender el espacio social e institucional, el contexto urbano y el papel de la audiencia sufrieron una evolución acelerada reconociendo: *Cuando comencé en la escuela hace tan sólo unos diez años, hablar sobre la comunidad en el aula era raro. Ahora es posible como conversación expandida, más matizada y rica.*

---

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Ibid.



Su apreciación no deja lugar a dudas del logro y la amplitud del proyecto *Culture in Action*, ya que su intento de ampliar los márgenes de *participación* vinculando a productores especializados (los artistas) con la ciudadanía funcionó; una ciudadanía que quizás nunca hubiera imaginado que algunos dentro del mundo del arte aspirasen a tematizar en torno a contendios de justicia social como ingredientes de la práctica estética contemporánea.

El ensayo del año 2014 escrito por el crítico Joshua Decter *Culture in Action: Exhibition as Social Redistribution* (Cultura en acción: la exposición como redistribución social) concibió la propuesta como *una oportunidad para la redistribución del capital simbólico*, una materialización del reparto de la riqueza a través de las experiencias gratificantes que las prácticas artísticas pueden construir, ya que, insiste Decter, el fenómeno social del arte podría potencialmente abrirse a todos los ciudadanos sin exclusión. Decter define la *práctica artística de orientación social* o *socialmente comprometida* como una buena ocasión para la “redistribución democrática” del bien común que debería suponer la cultura y por extensión el arte. Así lo expresó en su texto publicado por la prestigiosa editorial Afterall Books:

*‘Práctica social’, ‘práctica pública’, ‘práctica comunitaria’, ‘especificidad del lugar’, ‘post-especificidad del lugar’ y otras formulaciones terminológicas discursivas matizadas reflejan el deseo de los artistas y del arte de liberarse de las inercias entre las audiencias tradicionales privilegiadas y los públicos de la vanguardia, para involucrarse con personas que habitan otros dominios sociales, otros estratos de clase u otras comunidades étnicas. Si el arte siempre se construye socialmente, entonces el arte que se entiende a sí mismo como socialmente comprometido transmite un deseo particular de conectarse con grupos más amplios, con diferentes valores e intereses. En otras palabras, este tipo de práctica aborda una concepción demótica del arte (...)’*<sup>140</sup>

De esta manera, la concepción “demótica del arte” concebida por Jacob y descrita pro Decter, constituyó un puente eficaz entre la institución pública y las diversas comunidades ciudadanas invitadas a formar parte activa del evento, dándose este diálogo en zonas urbanas conflictivas, en barrios de clase trabajadora con gran presencia de población inmigrante con bajo nivel de ingresos y escaso acceso a la cultura.

---

<sup>140</sup> Decter, Joshua; Draxler, Helmut, and other authors. 2014. *Exhibition as Social Intervention*. ‘Culture in Action’ 1993. Afterall Books. Exhibition Histories. (p. 16)

El proyecto supuso una hibridación entre arte e intervención social útil para confrontar y compensar algunas de las realidades más dificultosas de aquellas áreas urbanas, a saber: carencia educativa, ausencia de diálogo social, dificultades de convivencia, baja estima comunitaria, violencia, precariedad, etc. Los proyectos, liderados por sus respectivos responsables-artistas o colectivos de artistas, fueron llevados a cabo durante un largo período de colaboración con resultados diversos. A continuación, enumeraré los diez proyectos que formaban parte de la propuesta.



Fig. 78. Mark Dion y el CUEAG durante uno de sus encuentros en su sede del Lincoln Park de Chicago. (1992-1993).

El artista Mark Dion coordinó un proyecto de larga duración (casi doce meses) junto al grupo *Chicago Urban Ecology Action Group*, CUEAG (Grupo de acción urbana y ecológica de Chicago) creado *ex profeso* para la ocasión. Dion trabajó con un grupo de catorce estudiantes de escuelas secundarias del barrio de West Town centrándose en temas relacionados con la ecología en los entornos urbanos, la biodiversidad en la ciudad, los ecosistemas tropicales, etc. El colectivo realizó sus encuentros, charlas y talleres en las dependencias del parque zoológico de Lincoln Park desde donde operaban para organizar sus exploraciones urbanas.



Fig. 79. Huerto hidropónico del proyecto *Flood: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare*. Llevado a cabo por el colectivo *Haha*. Chicago, 1993-95.

Formó parte del proyecto que el artista y el grupo de catorce alumnos realizaran un viaje de diez días a la selva de Belice para conocer de primera mano el bosque tropical centroamericano. De esta cercana manera, el proyecto *Chicago Urban Ecology Action Group* fusionó las prácticas del arte contemporáneo y la pedagogía en una sola experiencia (utilizando el arte como práctica para la educación y la educación como experiencia artística). Aquel taller en marcha de la larga duración enseñó a los estudiantes participantes a pensar sobre la naturaleza por sí mismos y a entender el espacio urbano como lugar de biodiversidad.

Los artistas del colectivo *Haha* llevaron a cabo el proyecto *Flood: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare* (Inundación: una red de voluntarios para la *participación* activa en la asistencia sanitaria) durante los años 1992 al 1995. (Ver figura 79) Los artistas del colectivo y varios voluntarios pusieron en marcha un huerto hidropónico con la idea de cultivar vegetales, hortalizas y plantas terapéuticas destinadas a las asociaciones de ciudadanos enfermos de SIDA o portadores del virus VIH. El huerto sirvió de centro comunitario de encuentro en el que se realizaban charlas informativas, terapias de apoyo psicológico y sesiones de cuidados paliativos. *Flood* era en realidad

un local (situado en el número 1769 de la Avenida West Greenleaf del distrito Oeste de la ciudad) reacondicionado como huerto comunitario de interior. (Al parecer no fue posible encontrar un espacio abierto y al aire libre.) Aquel establecimiento se convirtió en un eficaz punto de encuentro humano y en un espacio en el que cultivar plantas libres de contaminación o impurezas, un lugar en el que producir vegetales sanos destinados a la alimentación de todos aquellos ciudadanos que sufriesen la enfermedad del SIDA. Inicialmente los colaboradores del proyecto fueron estudiantes de educación secundaria y universitarios, para ir ampliando el espectro a todo tipo de público, incluyendo a educadores, escritores, cocineros, médicos, etc. *Flood* devino un huerto urbano comunitario en el que los participantes cultivaron (coles, acelgas, hojas de mostaza, hierbas terapéuticas, etc.) durante los casi dos años que duró el proyecto. *Flood* proporcionó también comidas gratuitas, organizó fiestas y actividades educativas, se convirtió en espacio para reuniones y eventos, ofreció información sobre terapias alternativas, etc. En aquel lugar de atención y cuidado, confluyeron aspectos de información y visibilidad vinculados a la emergencia del SIDA; una iniciativa ciudadana llevada a cabo por artistas-activistas como acto de solidaridad y apoyo con los colectivos de enfermos y sus familiares.

La artista Suzanne Lacy llevó a cabo en colaboración con la Coalición de mujeres de Chicago el proyecto *Full Circle* <sup>141</sup> (Círculo completo) entre los años 1992 y 1993 y *Dinner at Jane's* en el año 1993 (Cena en casa de Jane). *Full Circle* instaló cien piedras de gran tamaño en las calles de la ciudad como homenaje a las mujeres que hubiesen destacado por su actividad feminista dentro de la comunidad. Cada una de esas grandes piedras llevaba inscrito el nombre de la mujer homenajeada. La propuesta *Dinner at Jane's* celebró el 30 de septiembre de 1993 en el significativo Museo Hull-House y Jane Adams, una cena con catorce líderes feministas, cuyo encuentro fue filmado (convirtiéndose en una película de cincuenta y tres minutos) recogiendo el diálogo mantenido por las invitadas en torno a la función social de las mujeres en la historia.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Hice referenecia a este proyecto en el epígrafe 1.3. de la primera parte al referirme a su importancia en la historia reciente de los proyectos específicos del lugar en los Estados Unidos. (Ver figura 32)

<sup>142</sup> *Dinner at Jane's*, 1993. Suzanne Lacy. Consultada el 24 de marzo de 2018 en <http://www.suzannelacy.com/full-circle/>.





Fig. 80. El proyecto *Full Circle* de Suzanne Lacy articuló como evento un homenaje público a cien ciudadanas destacadas de la ciudad de Chicago. *Culture in Action*, 1993.

El proyecto de Lacy respondía, según la artista, a la obvia carencia de homenajes públicos, monumentos o memoriales a mujeres en el espacio de la ciudad. Según describía el texto del catálogo, *Full Circle* estaba: *Concebido en el espíritu de Jane Adams, este trabajo (...) colaborativo analiza los logros de las mujeres en el pasado, su compromiso continuo con la comunidad en el presente y su capacidad para prever el futuro.*<sup>143</sup> De esta manera, la idea evocaba el espíritu de la activista y feminista Jane Adams a partir de la creación de un *landmark* urbano ubicuo y disperso cuyo objetivo era homenajear a cien mujeres (diez de ellas ya fallecidas destacadas por su contribución en la emancipación de las mujeres de la ciudad; las 90 restantes ciudadanas vivas que contribuían activamente en la implementación de ideas feministas y democráticas). La selección de las cien mujeres se realizó mediante candidaturas populares y posteriormente elegidas por medio de votaciones abiertas. Sin duda, una vía realmente participativa de elegir a las homenajeadas.

<sup>143</sup> DECTER, Joshua; DRAXLER, Helmut, and other authors. 2014. *Exhibition as Social Intervention*. 'Culture in Action' 1993. Afterall Books. Exhibition Histories. (p. 110)



Fig. 81. A *Street-Level Video Block Party* presentado a lo largo de West Erie St. Chicago, 1993.

El artista Iñigo Manglano-Ovalle presentó la propuesta *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project* <sup>144</sup> (Tele-vecindario: un proyecto de video a nivel de la calle) desarrollada en colaboración con jóvenes del barrio de clase trabajadora de West Town, entre los años 1992 y 1995. (Debido a su buena acogida la propuesta se ex-

---

**144** Una pionera propuesta de similar naturaleza estética titulada *Cadaqués - Canal local* fue llevada a cabo por el artista Antoni Muntadas en el año 1974. Según la investigación de Diego Luna: “*Cadaqués - Canal Local* consistió básicamente en la grabación, edición y reproducción de diversos reportajes y entrevistas que recogían multitud de testimonios y sucesos cotidianos de los habitantes de este pueblo catalán. Un proyecto que fue desarrollado durante cuatro jornadas seguidas (del 26 al 29 de julio de 1974) y cuyos resultados, además de en la Galería Cadaqués, pudieron verse cada noche en el casino municipal y en diferentes bares. Para llevarlo a cabo, Muntadas contó con la ayuda de un grupo de trabajo, en el que se encontraban Dario Grossi y Gonzalo Mezzà, además de algunas personas del propio pueblo, y, técnicamente, con tres equipos sencillos de vídeo (dos fijos y uno portátil, el famoso portapack de Sony) y una serie de aparatos receptores situados en los lugares donde comúnmente se observaba la televisión (los típicos bares de encuentro).” **LUNA DELGADO**, Diego. 2015. *Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas*. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Núm. 9 (Octubre 2015). ISSN: 2174-7563. (p. 7). Consultada el 6 de febrero de 2019 en <https://docplayer.es/110501885-Proyectos-de-microtelevision-en-el-arte-sociotecnologico-de-muntadas-diego-luna-delgado-universidad-de-sevilla-espana.html>.



tendió más allá del período específico de la exposición.) El proyecto consistió en la continua colaboración entre el artista y un grupo de jóvenes del barrio para la realización de una serie de videos que recogieron la vida del vecindario a través de las historias y los testimonios narrados por los propios vecinos. El proceso de recogida de testimonios filmados de aquel área de la ciudad se convirtió en un mapeo fílmico, un archivo de imágenes en movimiento que recogió a pie de calle las opiniones, las inquietudes y los comentarios expresados ante la cámara por los habitantes del barrio. Estos videos se realizaron con la idea de registrar y promover el diálogo en torno a temas relacionados con la comunidad. El artista propuso a sus jóvenes colaboradores hacer uso de la cámara de video como objeto relacional a través del cual acercarse a los vecinos, mostrar la realidad vecinal y sus circunstancias, e implementar un sencillo ejercicio de diálogo social entre los ciudadanos. El proyecto tomó diversas formas y puntos de exhibición a lo largo del dilatado proceso de colaboración. Bajo el título *This Is My Stuff: A Street-Level Video Installation* (Este es mi material: una instalación de video a nivel de la calle) se presentó en el Centro Comunitario Emerson House durante el verano de 1993, para posteriormente convertirse en una instalación mostrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago bajo el título *Cul-de-Sac: A Street-Level Video Installation* (Callejón sin salida: una instalación de video a pie de calle). En esta última versión, catorce monitores de televisión mostraban calles del barrio de West Town, entrevistas con algunos de sus ciudadanos, imágenes procedentes de video juegos y varias definiciones de las palabras *cul-de-sac* (callejón o calle sin salida, en francés). Todo este dispositivo estaba rodeado por una valla metálica de dos metros y medio de altura e iluminado por focos de luz intensa.

La propuesta tomó su forma más participativa al final de la muestra en agosto del año 1993. Manglano-Ovalle decidió presentar una amplia selección de los videos a lo largo de la calle Erie del mismo barrio de West Town, organizando un festival de arte e instalando hasta setenta monitores en los parterres delanteros de las casas, en las ventanas, en el interior de coches, en medio de la calle, etc. y convocando al vecindario a formar parte del evento festivo en el que los propios jóvenes del barrio narraban sus historias de vida. Esta instalación al aire libre llevó por título: *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party* (Tele-vecindario: una fiesta de video a pie de calle en nuestra manzana). La experiencia de utilizar la cámara de video como vehículo para propiciar el diálogo vecinal tuvo tan buena acogida que siguió funcionando algunos meses más

hasta el año 1995 como asociación sin ánimo de lucro bajo el nombre de *Street-Level Youth Media* (Canal joven a píe de calle). Muchos de los videos testimoniales grabados reflejaban las dificultades de los habitantes del barrio, la falta de medios económicos y las desavenencias entre bandas juveniles (muy virulentas en aquella época según pude comprobar por propia experiencia tras mi visita a la ciudad de Chicago en noviembre del 1993.) El proyecto de Manglano-Ovalle sirvió como elemento pedagógico y pacificador, en cierto modo disuasorio de la violencia, además de servir como realidad de aprendizaje para la convivencia y, efectivamente, como archivo de memoria.



Fig. 82. El proyecto *Consequences of a Gesture* de Daniel J. Martínez desfilando en dirección a Maxwell Street Market. Junio 1993.

El artista Daniel J. Martínez presentó la propuesta *Consequences of a Gesture* (Consecuencias de un gesto) que consistió en la organización de tres diferentes cabalgatas en tres diferentes barrios el día 19 de junio de 1993 cuyos protagonistas serían diferentes grupos étnicos de origen inmigrante y nacionalidad diversa a los que se invitaría a representar a su propia comunidad de la manera más imaginativa posible. El proyecto tomó también la forma de una instalación titulada *100 Victories/10.000 Tears* (100 victorias/10.000 lágrimas). Las localizaciones y los recorridos de las tres cabal-

gatas-desfiles fueron cuidadosamente escogidas por el artista con la idea de vincular diversas audiencias y públicos habitualmente alejados entre sí. De tal manera que el primer desfile comenzó en Harrison Park, una zona de población mejicana, para atravesar el área mayoritariamente afroamericano de East Garfield Park, y acabando finalmente en el mercado de Maxwell Street Market (un descampado abierto en el que habitualmente se instalaban puestos callejero de venta varias veces a la semana.)

En esta zona abierta se dieron cita las tres cabalgatas compuestas por más de cientoveinte organizaciones (contando entre ellas a grupos musicales, bandas y escuelas) seguidos de varios carritos de venta de refrescos, helados y comida. El lugar en el que desembocó aquel *desfile-cabalgata multiétnico* era especialmente significativo en la historia de la ciudad, ya que en aquella explanada del mercado de Maxwell Street habían comenzado las primeras celebraciones del 1º de mayo (Día internacional de los trabajadores) hacia finales del siglo XIX. Fue allí donde Daniel J. Martínez decidió localizar su instalación *100 Victories/10.000 Tears* acotando con una valla metálica una parcela de unos 100 metros cuadrados, anunciando con letreros que, allí se celebró en el año 1886, una marcha de ocho horas de duración a la que acudieron 80.000 trabajadores que recorrieron a pie la avenida Michigan. Al lado de este letrero memorialístico había otro que decía: *Don't Work*. (!No trabajes!). En medio de aquel descampado algo inhóspito, el artista quiso plantar su particular *landmark* en homenaje a la memoria colectiva de la ciudad en relación a su pasado de lucha sindical y reivindicación obrera.

Los otros tres proyectos restantes que formaron parte de la iniciativa fueron:

1. El proyecto *We Got It! The Workforce Makes the Candy of Their Dreams* (!Lo conseguimos! El proletariado fabrica la chocolatina de sus sueños) realizado por Simon Grennan y Christopher Sperandio que diseñaron, promocionaron y comercializaron una nueva chocolatina representando al grupo de ciudadanos involucrados en el proyecto. (La idea articulaba una obvia mirada humorística frente a la publicidad, el consumo y la producción.)

2. El proyecto titulado *Naming Others: Manufacturing Yourself* (Nombrando a los demás: fabricándote a ti mismo) de Rober Peters en colaboración con el colectivo *Mushroom Pickers* (Los recolectores de hongos) que llevó a cabo

una curiosa investigación en torno al uso coloquial del lenguaje de los ciudadanos de Chicago al clasificar socialmente a personas de diferentes grupos culturales, clases o etnias.

3. La iniciativa *Eminent Domain* (Dominio eminente) realizada por Kate Ericson y Mel Ziegler en colaboración con la comunidad vecinal de Odgen Courts que fue finalmente retirada por los artistas ante la falta de avance y la ambigua respuesta vecinal.

*Culture in Action* supuso una novedosa experiencia que consiguió articular curatorialmente las nuevas expresiones del *arte público* en los Estados Unidos a principio de los años 90. Estos diez proyectos abrieron un camino para las prácticas de arte contemporáneo orientadas a la inclusión de la audiencia, una nueva vía a través de la cual el público ahora asumiría un rol activo y ampliado. *Culture in Action* consiguió desplazar el centro de atención hacia la periferia cultural de la ciudad de Chicago invitando a todos los ciudadanos <sup>145</sup> de la ciudad a sentirse protagonistas por medio de una apertura a la *participación* y al intercambio desconocida hasta esos momentos en el mundo del arte.

---

**145** Como último apunte, recordar que la organización del evento habilitó un autobús que llevaba a los espectadores interesados a cada una de las localizaciones durante el período de duración de la muestra. El recorrido de visitas se completaba en unas cinco horas aproximadamente, llevando a la periferia de la ciudad de Chicago a los interesados en conocer de primera mano las intervenciones de los artistas y el resultado de la colaboración ciudadana.

## 2.2. Influencias de los proyectos estadounidenses de *arte público* de la década de los 90 en el *arte participativo* actual

La influencia de los proyectos de arte público estadounidenses de los años 90 del siglo XX sobre el *arte público* reciente resulta evidente en razón de la persistencia de un espíritu crítico y participativo de similar naturaleza.<sup>146</sup> Los descubrimientos formales, visuales y de producción de aquellos trabajos permanecen vigentes hoy día a través de los cinco casos de estudio que presentaré a continuación pertenecientes a colectivos artísticos trabajando en la actualidad. Será de especial interés para este capítulo esclarecer las similitudes y las diferencias entre las propuestas pasadas y las actuales, así como contrastar el alcance político, mediático, social, y sobre todo, estético de las nuevas performatividades presentes. A ese respecto, esta similitud posee una continuidad de espíritu pero no de circunstancias históricas ya que las actuales condiciones sociales de *participación* son diferentes, los problemas otros, y las políticas de los individuos y las comunidades operan de manera diferenciada. No olvidemos que desde la década de los años 90 hasta el presente el proceso de la globalización y sus efectos en las comunicaciones, la financierización, el transnacionalismo corporativo, etc. ha transformado nuestra vida cultural, económica y cotidiana. Como Arjun Appadurai ha argumentado en su último ensayo del año 2016, *Banking On Words. The Failure of Language in The Age of Derivative Finances* (Haciendo banca con las palabras. El fracaso del lenguaje en la era de las finanzas derivativas.), un entendimiento nuevo de la acción política es necesario en este momento globalmente dominado por prácticas financieras complejas y altamente elusivas a crítica. A mi entender, muchos de los proyectos de *arte participativo* actuales que ilustrarán este epígrafe 2.2. se orientan en esta dirección alternativa al retorizar el presente y sus circunstancias, prestando atención a las condiciones de nuestro mundo globalizado.

---

<sup>146</sup> En la introducción de esta tesis indiqué la razón de englobar los proyectos colectivos activistas estadounidenses propuestos en la década de los 90 habiendo sido algunos de ellos realizados hacia el final de los años 80. Conceptualmente lo definí de esta manera por tres razones: 1. La mayoría de los colectivos citados trabajaron a lo largo de los años 90 y fue en esa década cuando sus proyectos adquirieron mayor influencia y visibilidad pública; 2. La novedad de sus propuestas presentaba una diferencia a lo anteriormente realizado en el ámbito del *arte público* y el *arte del lugar específico*; 3. Estos colectivos anticiparán con sus prácticas de *participación* y colaboración un giro conceptual que efectivamente pertenecerá a una nueva década en la que la representación estética de la comunidad ciudadana adquirirá un papel determinante.

Este ejercicio crítico y visual es llevado a cabo a partir de las posibilidades que las prácticas estéticas contemporáneas son capaces de proyectar imaginativamente hacia lo que aún está por venir. Efectivamente, como nos recuerda Luis Camnitzer: *El arte es uno de los instrumentos fundamentales para moverse en el futuro*.<sup>145</sup>

Esta tesis en su segunda parte buscará analizar las influencias estéticas y conceptuales a partir de los casos de colectivos artísticos que trabajan en la actualidad:

1. La propuesta de diseño gráfico participativo *Public Access Design* (Diseño de acceso público) que el Center for Urban Pedagogy, CUP, ha llevado a cabo desde el año de su fundación en 1997 hasta la actualidad.

2. El proyecto *Relation-ships: Vivir el litoral* de Artway of Thinking realizado en el año 2003 para la exposición Ciudad Múltiple presentada en Ciudad de Panamá.

3. El proyecto de diseño urbanístico *Superkilen* realizado por Superflex en la ciudad de Copenhague en el 2011.

4. El proyecto *Cosmo* presentado en el año 2015 por Office for Political Innovation (Oficina para la innovación política) en el PS1 de Nueva York.

5. La impresionante propuesta *Die Toten Kommen* (Los muertos vienen) realizada en el 2015 por el colectivo Zentrum für Politische Schönheit, ZPS.

Todos estos proyectos podrían bien entrar en diálogo con la idea humanista propuesta por el profesor de literatura comparada y crítico estadounidense Edward W. Said cuyo concepto de cultura incluiría:

1. Todas aquellas prácticas de la descripción, la comunicación y la repre-

---

**145 CAMNITZER**, Luis. 2018. *Los nombramientos*. El País. Arte. 4 de septiembre de 2018. “El arte es un instrumento clave para moverse en el futuro y hacerlo digerible. Sirve para nombrar lo innombrado.” Consultada el 7 de febrero de 2018 en [https://elpais.com/cultura/2018/09/03/babelia/1535983609\\_826723.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/03/babelia/1535983609_826723.html).



sentación que tienen una relativa autonomía del ámbito de lo social, lo político y lo económico, y que generalmente existen como formas estéticas autónomas cuyo principal objetivo es el placer perceptivo e intelectual, la retórica, la representación y la narración de la realidad, etc.

2. Los objetos más refinados de una sociedad que como archivo de saberes, conocimientos y obras podría ser considerado como la reserva de todo lo pensado y conocido desde el más alto grado de excelencia.

3. La cultura como vía para luchar contra la destrucción y la extinción.

Lo que Said viene a decir es que no sería viable una sociedad sin cultura, ya que el concepto y la realidad de la cultura y sus prácticas conlleva en sí mismo la idea de supervivencia y tienen como función el mantenimiento de la vida social e individual por medio del cultivo del placer estético, la excelencia y la afirmación del espíritu constructivo.

Los colectivos de *arte participativo* actual objeto de análisis en esta tesis se acercan con sus propuestas a esta idea de cultura esperanzadora, resistiendo ciertamente a las fuerzas impersonales de la destrucción, el beneficio y la aculturación. Algunos proyectos lo hacen con humor, otros con dramatismo, todos ellos contrarrestando las cotidianas experiencias de la extinción con una gran determinación y confianza en la construcción positiva del futuro, un futuro en el que los agentes de la cultura tiene una especial importancia en razón de su capacidad para articular aspiraciones ciudadanas. Esta investigación se articulará en torno a las aún existentes y estéticamente vivas prácticas artísticas que inspiran sus actuaciones en un impulso moral consciente de las urgencias y las amenazas sociales del presente sin renunciar a una idea ampliada de calidad estética y calidad ciudadana, ni dejar de lado una elaboración sofisticada de la visualidad. Los casos propuestos presentan obviamente ingredientes de carácter estético y político diferentes de aquellos proyectos de la década de los años 90 del siglo XX. Aún con todo, descansan sobre una idea de cultura que parece aún entender la dignidad ciudadana como aspiraciones legítimas. Estas nuevas expresiones estéticas para la transformación crítica del presente representan en la actualidad un valioso ámbito de conocimiento y pensamiento abierto a los discursos culturales y sociales más pertinentes.

### 2.2.1. Center for Urban Pedagogy, CUP. *Public Acces Design*, 1997- 2019



Fig. 83. Center for Urban Pedagogy, CUP.

Center for Urban Pedagogy,<sup>147</sup> CUP, (Centro para la pedagogía urbana) es una organización sin ánimo de lucro que ha utilizado el diseño gráfico, las prácticas artísticas y el diálogo social para la mejora efectiva de la vida ciudadana a través de la planificación urbana y el diseño comunitario. CUP hace uso de las prácticas artísticas y la información como elementos relacionales con los que animar e invitar a la *participación* cívica desmitificando a través de la pedagogía crítica las políticas urbanísticas. Por medio de una imaginativa acción pedagógica CUP ha buscado comunicar a la ciudadanía

---

**147** CUP fue fundado en 1997 por los arquitectos Damon Rich y Jason Anderson, el artista Oscar Tuazón, la diseñadora gráfica Stella Bugbee, el activista Josh Breitbart, el empresario inmobiliario AJ Blandford, la abogada Sarah Dadush, el cineasta Althea Wasow y el analista político Rosten Woo. Página web de CUP. Consultada el 17 de marzo de 2018 en <http://welcometocup.org>.

el funcionamiento de la legalidad con respecto al ordenamiento urbano, la propiedad inmobiliaria, los servicios sociales, los Derechos Civiles, y un largo etcétera de temas que conciernen a los habitantes de la ciudad de Nueva York. CUP ha trabajado con la genuina certeza de saber que cuanto más amplia sea la comprensión del funcionamiento del sistema-ciudad, mayor será la participación comunitaria, más inclusiva la actuación de las autoridades, y más racional, responsable y democrática la gobernanza. Los miembros del colectivo establecen como método de trabajo colaboraciones entre diseñadores y artistas que junto a abogados, trabajadores sociales, especialistas en legalidad urbanística, empresarios, responsables públicos de las instituciones, etc. generarán nuevo conocimiento sobre los temas abordados. Por medio de esta estrategia, los proyectos de CUP han confrontado cuestiones complejas (por ejemplo, el sistema de justicia juvenil, la alimentación en las escuelas públicas, los derechos laborales de los inmigrantes, la regulación del alquiler, etc.) a los que dan soluciones comunicativas y visuales sencillas por medio de campañas de información accesibles para todo tipo de organizaciones vecinales, educadores, escuelas, institutos de secundaria, etc.

Estas actuaciones se llevaron a cabo dentro del programa *Public Access Design*, PAD (Diseño de acceso público) que por lo general parte de la observación pragmática de la vivencia ciudadana con la idea de generar información eficaz con la que confrontar las situaciones sociales más urgentes. Efectivamente, el aspecto esencial del programa es la estructuración de información específica y su distribución abierta, accesible y gratuita. Los proyectos de PAD suelen ser colaboraciones temporales (de un diseñador o un equipo de diseñadores con una organización comunitaria concreta) investigando realidades urbanas que afecten directamente a los integrantes de cualquier comunidad. El resultado será una herramienta visual (un folleto, un póster informativo, un panfleto o un pequeño libro de bolsillo) que sirva para entender de manera efectiva, ampliada y democrática un tema específico del funcionamiento de la ciudad. El objetivo es dotar a los ciudadanos con herramientas (visuales y críticas) que comuniquen y expliquen el complejo fenómeno urbano. El impulso detrás del programa es genuinamente democrático, basado en un interés activo por la intervención, la colaboración y la justicia como motor de transformación. Con este sencillo y directo mensaje explica CUP su visión del programa:

*Así como la televisión pública pone los medios de comunicación en manos de las*

*comunidades, el programa Diseño de Acceso Público de CUP pone el poder del diseño en manos de los organizadores y los defensores de la comunidad. Estos proyectos de diseño se convierten así en herramientas visuales que sirven directamente a las comunidades cuyo acceso a la información (o la falta de ella) puede tener consecuencias importantes para su salud, sus medios de subsistencia y su bienestar. Estas herramientas ayudan a los residentes de la ciudad a comprender mejor y participar en los procesos democráticos, articulando un cambio social real.*<sup>148</sup>

Para continuar animando a participar a todos aquellos ciudadanos y/o activistas comunitarios comprometidos con alguna causa social, CUP de manera sencilla explica su intención:

*El programa de Diseño de Acceso Público de CUP está pensado para todos aquellos defensores de causas que observen un problema apremiante que podría beneficiarse de una explicación visual. El programa ofrece a los comprometidos con alguna causa social la oportunidad de colaborar con un diseñador para crear una herramienta de información visual innovadora en un corto espacio de tiempo y en torno a un problema específico.*<sup>149</sup>

CUP presentó en el año 2014 el proyecto *Housing Court Help* (Ayuda para el Tribunal de la vivienda) que llevaba por subtítulo: *una guía para la negociación entre el inquilino y el arrendatario*. En el título y el subtítulo de esta sencilla edición venían ya expresadas las motivaciones y los contenidos urgentes de la misma: ofrecer información útil entorno a los derechos de los ciudadanos viviendo en régimen de alquiler. Ante la realidad de desinformación que CUP detectó en estos casos, *Public Access Design* determinó informar a los ciudadanos de, por ejemplo, su derecho a solicitar plazos razonables a la hora de desalojar una vivienda, cómo realizar contratos, cómo obtener ayuda legal para entender los contratos, o sencillamente conocer los derechos que asisten a los ciudadanos que denuncien prácticas abusivas, etc. Por medio de un librito de sencilla edición y cuidado diseño, el proyecto *Housing Court Help* venía a compensar la carencia de información especialmente entre aquellos inquilinos de ingresos más bajos y menor posibilidad de acceso a la información.

---

<sup>148</sup> CUP & Public Access Design. *How it works*. Consultada el 18 de marzo de 2018 en <http://welcometocup.org/Projects/PublicAccessDesign/HowItWorks>

<sup>149</sup> Ibid.

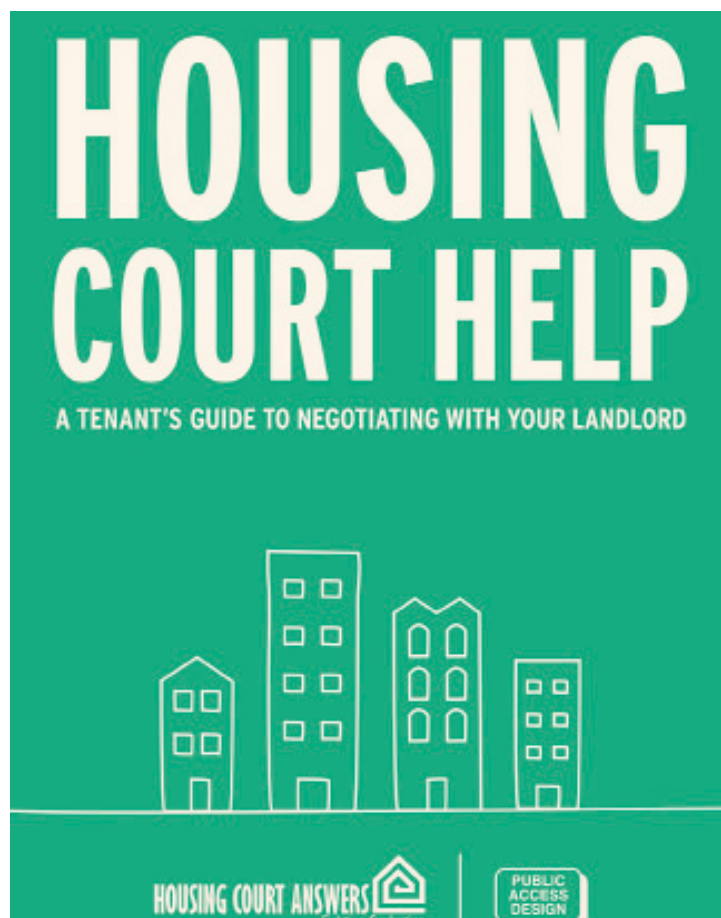


Fig. 84. Imagen de la portada del proyecto desarrollado por CUP en el año 2014 *Housing Court Help*. (Ayuda del Tribunal de la vivienda).

El folleto utilizó textos con sencillas historias e imágenes de fácil comprensión para cualquier tipo de lector con la idea de brindar información sobre sus derechos. Las imágenes desarrolladas por los diseñadores del estudio *The Public Society* (La sociedad pública) eran de estilo directo y hacían uso del lenguaje gráfico del cómic. La versión inglesa de la edición se presentó en febrero de 2014 en la conferencia anual *Challenging the Halls of Injustice* (Desafiando a los salones de la injusticia) y la versión en español fue lanzada en julio de 2014. Quince organizaciones de diversos distritos de la ciudad distribuyeron esta guía. El apoyo financiero para llevarla a cabo fue aportado por el Fondo de Innovación Cultural perteneciente a la Fundación Rockefeller y el Departamento de Asuntos Culturales del ayuntamiento. A la distribución de la publicación le acompañaban una serie de charlas y encuentros informativos en los que las asociaciones interesadas podían también colaborar involucrando a un amplio



Fig. 85. *Housing Court Help*, 2014. (Ayuda para el Tribunal de la vivienda). Sesiones informativas y de distribución de la edición en la ciudad de Nueva York.

espectro de ciudadanos interesados en saber y en tener mejores opciones.<sup>150</sup>

Otro proyecto de similar naturaleza participativa liderado por CUP para su programa *Public Access Design* estuvo relacionado con las habituales actuaciones policiales discriminatorias que llevaban a jóvenes transgénero (por lo general chicos de color o latinos) a ser detenidos sistemáticamente sin razón alguna. La realidad confrontada era que algunos jóvenes transexuales acababan detenidos por la policía varias veces por semana y algunos, incluso, más de una vez al día. Los responsables de CUP pensaron que informar y educar a estos chicos en sus derechos como ciudadanos sería la mejor

<sup>150</sup> Estos proyectos de investigación colaborativa y disseminación informativa incluían a un número alto de participantes y a un número aún mayor de beneficiarios. El proyecto fue liderado desde CUP por Clara Amenyo y Christine Gaspar que recabaron la ayuda de los abogados expertos de la asociación sin ánimo de lucro *Housing Court Answers* (Respuestas del Tribunal de la vivienda) Jessica Hurd, Jenny Laurie, Louise Seeley, Mahkeddah Thompson y Jenny Cruz; finalmente, los diseñadores del estudio *The Public Society* Stephanie Lukito, Wendy Qi y Pranav Behari dieron forma final a la publicación cuya tirada fue de mil ejemplares.



manera de contrarrestar esta situación sistemática de abuso y discriminación. Para llevar a cabo el proyecto, el diseñador gráfico James Dunphy colaboró con la *Asociación Streetwise and Safe* (Asociación Astuto y seguro) con el objetivo urgente de crear una guía que ayudase a la mejora efectiva en la seguridad de los jóvenes.



Fig. 86. Imagen de la portada del proyecto desarrollado por CUP y *Public Access Design* titulado: *Serve !* (¡Sirve!).

Esta guía de bolsillo de doce páginas explicaba a los jóvenes cómo exigir sus derechos durante el diálogo con la policía, al ser registrados por los agentes en la calle y/o al ser retenidos bajo custodia en las dependencias policiales. También informaba sobre la adecuada manera de actuar en el momento posterior a la detención. El panfleto *Serve!* educaba a los jóvenes en el lenguaje más asertivo para establecer un diálogo con

la policía y en la exigencia pública de sus derechos ante cualquier abuso por parte de cualquier agente de la ley. El panfleto-póster desplegable de bolsillo tuvo una tirada de seis mil ejemplares de distribución gratuita y fue presentado en un evento especial que convocó a organizaciones LGBTQQ de la ciudad.<sup>151</sup>

En el año 2017, CUP y la asociación *Community Food Action* (Acción comunitaria entorno a los alimentos) colaboraron con la artista Elma Relihan y un grupo de estudiantes de secundaria de un instituto de enseñanza pública con la idea de generar información en torno al programa de alimentos de las escuelas públicas de Nueva York, su gestión y planificación. Las cuestiones a las que buscaba responder esta nueva investigación eran: ¿quién decide la comida que habrá en el menú escolar? ¿Sería posible participar en la elección de los menús de las escuelas? ¿Quién los cocina? ¿Dónde? ¿De qué manera? Etc. Teniendo en cuenta la magnitud y sustancia del caso de estudio escogido (la ciudad cuenta con una extensa red de 1.700 escuelas públicas en las que se sirven 850.000 comidas diarias) el tema tomó una significación de gran calado afectando a un número amplísimo de ciudadanos. De este cuestionamiento surgió el proyecto *What's on your Plate?* (¿Qué hay en tu plato?). Para la investigación, los estudiantes salieron de las aulas, entraron en las cocinas, visitaron las cafeterías, encuestaron a los estudiantes y entrevistaron a los responsables políticos del ayuntamiento encargados de la gestión alimentaria de las escuelas públicas. (Ver figura 88) El resultado de la investigación colaborativa tomó forma final de póster de distribución gratuita, convirtiéndose en una guía de comunicación sencilla por medio de la cual otorgar importancia a la alimentación en las escuelas públicas. El proyecto apelaba a toda la comunidad educativa en su elección diaria para la mejor salud alimentaria. La metodología pedagógica utilizada por CUP llevó a los alumnos fuera de la escuela, trabajando colaborativamente en talleres y en diálogos públicos abiertos, e invitando a los estudiantes a confrontar la

---

**151** El proyecto fue financiado con la ayuda de la Fundación James Conlon, el Ayuntamiento de Nueva York y el Departamento de Asuntos Culturales de la ciudad. Nuevamente, la comunidad de personas implicadas y de ciudadanos beneficiados era amplísima. La responsable de CUP Ingrid Haftel, en colaboración con el diseñador gráfico James Dunphy y la abogada de la *Asociación Streetwise and Safe* Mitchyll Mora, con la ayuda de un amplio grupo de jóvenes transgénero: Amos, Bilal, Danielle, Janell, Jordyn, Loto, Peter, Tee, Trina y Willie. Otros apoyos especiales aportados por Christine Gaspar, Brendan Conner, Andrea Ritchie, Sandy Xu, Oscar Nuñez y Jenn Anne Williams, generaron a través de un proyecto innovador y colaborativo de alto impacto social una información de gran utilidad práctica para la resolución efectiva de conflictos.



Fig. 87. Proyecto *What's on your Plate?* (¿Qué hay en tu plato?) realizado por el programa *Public Access Design* en el año 2017.

realidad social por medio de estrategias informativas e investigadoras que aportasen claves amplias de lectura entorno a realidades como la salud, la preparación industrial de los alimentos, la confección de los menús, la cultura alimentaria, etc.

Las diversas campañas de CUP establece como objetivo que la información sea verdaderamente pública, abierta y compartida creando oportunidades a través del diseño para que las organizaciones ciudadanas defiendan la vida democrática. A su vez, los diseñadores en colaboración con el programa pueden abordar problemáticas sociales sin renunciar a la experimentación y a la producción de proyectos de alta calidad visual y editorial. Los más de 40.000 ejemplares distribuidos hasta la fecha de las diferentes ediciones gratuitas de *Public Access Design* han contribuido a la implementación de políticas más justas e informadas, haciendo posible una *participación* pública más efectiva para comunidades ciudadanas que incluyen en muchos casos a residentes de vivien-

das de protección oficial, inmigrantes, vendedores ambulantes, trabajadores del servicio doméstico, estudiantes, comunidades étnicas minoritarias, gays y lesbianas, jóvenes transgénero, mujeres y hombres violados y una larga lista de comunidades e intereses.

A partir de criterios precisos de selección, el éxito del programa *Public Access Design* se basó en propuestas claramente articuladas a partir de una pedagogía visual cuya distribución se llevó a cabo concienzudamente involucrando a miles de ciudadanos en la comprensión del asunto analizado, buscando a los profesionales y expertos más capacitados para arrojar luz sobre el caso de estudio elegido. A partir de un análisis riguroso, cualificado y de compromiso con la transformación, los temas abordados fueron de una amplitud y variedad extraordinaria, entendiendo en todo momento que los protagonistas de la acción investigadora y los beneficiarios últimos de dichos conocimientos serían los ciudadanos, unos ciudadanos ahora motivados por la búsqueda de respuestas y la exigencia de transformación democrática.



Fig. 88. Grabación de una entrevista en video realizada a un experto para el proyecto *What's on your Plate?* (¿Qué hay en tu plato?) de CUP, New York.





Fig. 89. Proyecto *It's Not Just Personal* (Guía para los supervivientes de la violencia sexual y sus cómplices) del programa *Public Access Design* del CUP.

### 2.2.2. Artway of Thinking. *Relation-ships* / *Vivir el litoral*, 2003



Fig. 90. De izquierda a derecha en la imagen: el artista italiano Michelangelo Pistoletto junto a Stefania Mantovani y Federica Thiene, componentes del colectivo Artway of Thinking.

El colectivo Artway of Thinking <sup>152</sup> creado en el año 1992 por las artistas Stefania Mantovani y Federica Thiene, ha enfocado su práctica a la realización de proyectos de arte basados en la colaboración y en la *participación* de los ciudadanos en la esfera pública, involucrando a instituciones, a asociaciones de base y a colectivos activistas. Artway of Thinking orienta sus intereses hacia el establecimiento de relaciones de diálogo con sus colaboradores proponiendo proyectos específicos que recuperen o reinventen espacios comunes y generen nuevos escenarios de posibilidad para la ciudadanía. En ocasiones sus propuestas involucran a un número elevado de colaboradores convirtiéndose ellas mismas en mediadoras y/o traductoras de situaciones que hagan emerger historias olvidadas o invisibilizadas. A través de una lectura atenta de los lugares y las localizaciones en los que trabajan, creyendo genuinamente en la co-creación, Artway of thinking estructura intervenciones que faciliten la renovación de las energías sociales.

---

<sup>152</sup> Artway of Thinking. Consultada el 26 de marzo de 2018 en <http://www.artway.info>





Fig. 91. Diagrama de la co-creación de Artway of Thinking.

El concepto de co-creación (Ver figura 91) ha sido desarrollado por Artway of Thinking a partir de una metodología muy singular de encuentros, charlas, talleres, diálogos y actividades compartidas. Haciendo uso del pensamiento creativo, la percepción renovada de la realidad y la estructuración de un nuevo concepto de belleza, Mantovani y Thiene han demostrado coherentemente con sus proyectos que *el arte es una forma de pensamiento en acción*. Con esta filosofía de lo común aplicada a la producción estética, el colectivo ha propuesto internacionalmente en los últimos veinticinco años más de cuarenta proyectos poniendo en marcha procesos de cambio efectivos enfocados hacia la creación compartida de nuevas realidades. Ellas denominan esta capacidad colaborativa como co-creación, una forma de pensar el arte que partiendo de la observación, la integración y la acción se convierta en una herramienta colectiva capaz de estructurar

procesos humanos de transformación.

La producción de ideas desarrolladas en base al uso de diversas disciplinas de conocimiento, el entendimiento de la complejidad de las relaciones y el análisis de los sistemas sociales de producción constituyen los principales paradigmas de su investigación. Estos diferentes pasos, cuestionamientos, actuaciones y herramientas conceptuales son aplicados por el colectivo con una sistemática metodología aplicada en cada caso específico para propiciar el cambio y el efecto de transformación deseado. En su manifiesto programático de intenciones el colectivo lo expresó con estas palabras:

*Imaginamos al artista como alguien que opera, junto con otros profesionales, en el desarrollo de la sociedad contemporánea; un profesional que es un activo social, cuya 'plusvalía' consiste en llevar el pensamiento creativo a la planificación, y que tiene el coraje de imaginar fuera de la norma llevando la producción innovadora a muchos ámbitos. Hoy, después de vivir múltiples experiencias, podemos afirmar que hacer arte para nosotros es, en principio, la forma en que creamos relaciones con el mundo, y mediante el cual construimos experiencias de vida. Ser artista es una expresión del alma que toma forma en el trabajo y en nuestra vida diaria.*<sup>153</sup>

Su definición del papel del artista en relación a la responsabilidad social de la creatividad, la renovación cultural y la producción de nueva belleza queda expresada de manera meridianamente clara en el anterior comentario que acaba reconociendo:

*Creemos que la responsabilidad del artista es actuar con conciencia para producir e inspirar cambios responsables en uno mismo, en las relaciones personales y en la sociedad. Hemos reconocido el valor de operar en grupo, colectivamente, creando juntos de una manera interdisciplinar. Hemos hecho de este nuestro valor fundamental, y desde este entendimiento buscamos activar procesos creativos colectivos en entornos sociales y públicos.*<sup>154</sup>

El proyecto *Relation-Ships / Vivir el litoral* (Relaciones: vivir el litoral) del año 2003 y concebido específicamente para el espacio urbano de la Ciudad de Panamá,

---

<sup>153</sup> Artway of Thinking. Consultada el 27 de marzo de 2018 en <http://www.artway.info/pdf/001-PROFILE-EN-web14.pdf>

<sup>154</sup> Ibid.

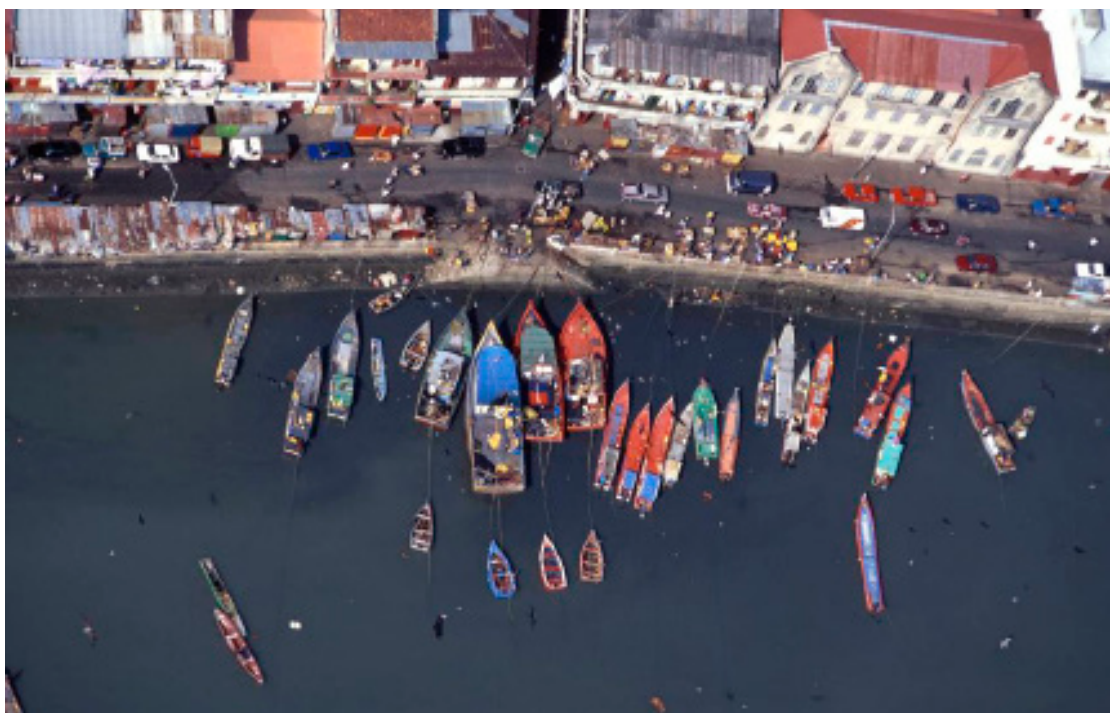


Fig. 92. Proyecto *Relation-Ships / Vivir el litoral* realizado para la muestra Ciudad Múltiple presentada en Ciudad de Panamá en el año 2003.

se asemejaba en su abordaje contextual a algunos proyectos anteriores del colectivo en los que se buscaba la transformación de las energías ciudadanas.<sup>155</sup> En el caso panameño, el título de la propuesta jugaba con los significados de las palabras inglesas *relation* (relación) y *ships* (barcos), generando un juego de sentidos vinculado con la realidad presente de aquel país en razón del alto tráfico de relaciones comerciales

---

<sup>155</sup> Entre muchas otras experiencias, Artway of thinking realizó en el año 2001 el proyecto específico *Welcome in Venice* (Bienvenidos a Venecia) con el objetivo de presentar eventos de arte público abiertos a la ciudadanía y poner en marcha un laboratorio de creatividad activa para los colegios de la ciudad de Venecia; en el año 2003 participaron en la muestra *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni* (El Arte Público en Italia: el espacio de las relaciones) presentada en colaboración con la Fundación Pistoletto de Biella en Milán; en el año 2008 activaron el proyecto *Art on Location/Sculpture 3040* (Arte en localización / Escultura 3040) y el taller titulado *Co-Operare insieme* (Co-operar juntos) llevado a cabo en colaboración con la Escuela del Instituto de Arte de Chicago y la curadora estadounidense Mary Jane Jacob para configurar un mapa de la comunidad artística de la ciudad; finalmente, en el año 2010 Artway of thinking participó en el proyecto de investigación *Methods / Processes of change* (Métodos / Procesos de cambio) comisariado por el colectivo *Love Difference* (Ama la diferencia) llevado a cabo en las instalaciones de la Fundación Pistoletto.

que las naves mercantes (*ships*) realizan a través del canal de Panamá. El proyecto realizado en colaboración con la propuesta Ciudad Múltiple comisariada por Gerardo Mosquera y Adrienne Samos pretendió:

*(...) poner en marcha un proceso de reconexión de la ciudad de Panamá con el mar: un crecimiento en la atención prestada a la bahía que culminará en un intenso momento de participación con una ceremonia ritual colectiva de reconciliación entre el mar y la ciudad.*<sup>156</sup>

De esta manera, el impulso inicial de Artway of Thinking consistió en recuperar el vínculo perdido con las aguas de la bahía, ahora ciertamente olvidada y exclusivamente valorada como espacio de intercambio y producción económico económico. La idea tomó su impulso del análisis del territorio llevado a cabo en colaboración con un grupo de arquitectos, diseñadores, urbanistas, y fotógrafos. Este equipo de investigadores urbanos mostraron a Mantovani y Thiene la ciudad y sus alrededores con la idea de leer, identificar y traducir el lugar a través de las diversas historias de vida recogidas, las conversaciones mantenidas, los diversos testimonios, anhelos y sueños expresados por los diversos ciudadanos entrevistados, etc. La idea del proyecto *Relaciones / Vivir el litoral* surgió como resultado de esa exploración tomando forma como propuesta de arte comunitario para la recuperación del vínculo con la bahía de la ciudad, una relación que, según las mismas artistas concluyeron: había sido olvidada, silenciada y reprimida por factores de tipo social, cultural y económico.<sup>157</sup> Aunque pudiese parecer una conclusión previsible, nada en la ciudad parecía aceptar la situación objetiva de su

---

**156** Ciudad Múltiple. Consultada el 24 de marzo de 2018 en <https://www.ciudadmultiplecity.com/artway-of-thinking>.

**157** Con la idea de transmitir la importancia que la colaboración suponía para el proceso de creación del proyecto adjunto la lista detallada de personas involucradas en aquella propuesta que contó con la colaboración de Miriam Buttermann, el estudio de arquitectura Fémur (compuesto por los arquitectos Gilberto Guardia y Ramón Zafrani), el músico Ingmar Herrera, los diseñadores gráficos Harold Maduro y Pitu Jaén, la psicóloga Pilar Moreno, los cantantes Carlos Sánchez y Rodrigo Colón Sánchez, los urbanistas Alvaro Uribe y Piero Zanini, la abogada Giulia De Santis, la empresaria Miriam Pons, la santera Nelly González, los fotógrafos Diego Segatto, Roberto Conz y Sandra Eleta, sin olvidar la contribución de la Administración de Punta Paitilla, Cooperativa Del Chorrillo, ITF / International Seafarers' Trust, Panamá Canal Pilots Association, Unión de Prácticos / Canal de Panamá, Grupo Panalang Unión, restaurante El Arca, etc.



Fig. 93. *Relaciones / Vivir el litoral*, 2003. Esquema de relaciones de la bahía de Ciudad de Panamá. Estudio de campo realizado por Artway of Thinking.

realidad marítima: la Ciudad de Panamá, una urbe costera, vivía desde hacía años de espaldas al mar. El colectivo Artway of thinking concluyó que el vínculo de la ciudad con su paisaje natural debía ser reestablecido de la manera más positiva posible. Para llevar a cabo el restablecimiento de esa relación propusieron un rito de reconciliación que basaría su forma y significados en la tradición de la santería afro-caribeña. El proyecto final llevó a cabo una ceremonia ritual invitando a todos aquellos ciudadanos interesados en la idea de desagrar a Yemayá, diosa del mar de la tradición sincrética-religiosa del Caribe. Mónica Portillo, asistente y coordinadora del proyecto escribió su visión de la propuesta, resaltando el valor de reparación que el proyecto proponía y la importancia de que esa recuperación del vínculo se hiciera a través de un proyecto de *arte participativo*:

*¿Qué revelaban las cualidades de los lazos con el mar que unían a dirigentes políticos, pequeños pescadores, científicos, pitonisas, universitarios y artistas? Las personas entrevistadas reclamaban una vida natural y armónica que dependía de la comunión con el mar. Imagen que, sin embargo, parece haber sido escindida de la ciudad, pues Panamá se construyó según una idea de lo contemporáneo necesariamente urbana, nudo productivo de cristal y acero en una red internacional de comunicación.*



*Se dio así una situación en la que la promoción y venta de lujosos sueños, convivía con el silencio de grupos cuya posibilidad de contribuir a la vida comunitaria ha desaparecido. El deseo de armonía natural parece en cualquier caso incompatible con la ciudad a la vista de las comunidades de pequeños pescadores -- confinadas física y profesionalmente en una situación macroeconómica que los sobrepasa -- y en la que son desestimados por ineficientes e inadaptados (esto es patente a la vista de los enormes barcos mercantiles que atraviesan cada día el canal).<sup>158</sup>*

La ceremonia de culto a Yemayá fue celebrada por la noche en uno de los barrios de pescadores situados en la orilla de la bahía. La santera Nelly González contó con un público colaborador numeroso para llevar a cabo su ritual de reconciliación y sanación. (Ver figuras 94 y 95)

La ambiciosa visión del proyecto Ciudad Múltiple<sup>159</sup> concibió el territorio de la ciudad como espacio de intervención en el que los proyectos pudieran dialogar con los ciudadanos de temas tan diversos como la precariedad y la desigualdad social, las prácticas urbanas populares, la historia del país, el urbanismo contemporáneo, la violencia en la calles, etc. Mosquera y Samos explicaron la alta *especificidad del lugar* que impulsaba su proyecto curatorial y animaba las diversas propuestas:

*En esta situación, los artistas fueron convocados, por un lado, a trabajar no sólo en la ciudad, sino con la ciudad, creando obras que tuviesen un impacto directo sobre la urbe, sus comunidades, imaginarios, problemas, sueños, preocupaciones... Obras capaces de comunicarse con la gente en la calle, con la vida y con el dinamismo de la capital múltiple y compleja de un diminuto país global.<sup>160</sup>*

---

**158 PORTILLO**, Mónica. 2003. *Artway of Thinking. Relation: Ships / Living the Coast*. Consultada el 24 de marzo de 2018 en <https://www.ciudadmultiplicity.com/artway-of-thinking.html>.

**159** El proyecto Ciudad Múltiple fue una novedosa propuesta expositiva llevada a cabo en el espacio público de la Ciudad de Panamá comisariada por Gerardo Mosquera y Adrienne Samos que presentó proyectos específicos de los artistas Cildo Meireles, Francis Alÿs & Rafael Ortega, Ghada Amer, Gustavo Artigas, Brooke Alfaro, Gu Xiong, Yoan Capote, Gustavo Araujo, Juan Andrés Milanés, Humberto Vélez, el grupo Artway of Thinking y Jesús Palomino.

**160 MOSQUERA**, Gerardo; **SAMOS**, Adrienne. 2003. *Arte con la ciudad*. Consultada el 25 de marzo de 2018 en <https://www.ciudadmultiplicity.com/arte-con-la-ciudad.html>.





Fig. 94. Ritual homenaje a Yemayá celebrado por la santera Nelly González, colaboradora en el proyecto por el proyecto *Relation-ships / Vivir el litoral* del año 2003.



Fig. 95. Público presente en la ceremonia de reconciliación con el mar propuesto por el proyecto *Relation-ships / Vivir el litoral* del año 2003.

El catálogo del proyecto *Ciudad Múltiple. Arte urbano y ciudades globales: una experiencia en contexto* <sup>161</sup> (publicado en el año 2005 por KIT Publishers de Ámsterdam) presentaba un amplio análisis y un razonado seguimiento crítico de los proyectos y sus procesos colaborativos profundizando en la naturaleza contextual de la propuesta como respuesta específica producida *in situ* para la ocasión por cada uno de los artistas.



Fig. 96. Catálogo del proyecto Ciudad Múltiple. Ciudad de Panamá, 2003.

---

161 Ibid.

## 2.2. Influencias de los proyectos estadounidenses de *arte público* de la década de los 90 en el *arte participativo* actual

Las influencias de los proyectos de *arte público* estadounidenses de los años 90 del siglo XX sobre el *arte público* actual resulta evidente en razón de la persistencia de un espíritu crítico y participativo de similar inspiración. Los descubrimientos formales, visuales y de producción de aquellos trabajos colectivos permanecen vigentes hoy día a través de los cinco casos de estudio de colectivos trabajando en la actualidad que presentaré a continuación. Será de especial interés para este capítulo esclarecer las similitudes y las diferencias entre las propuestas pasadas y las actuales, así como contrastar el alcance político, mediático, social, y sobre todo, estético de las nuevas *performatividades* presentes.

A ese respecto, sólo insistir que esta continuidad en las prácticas de arte público y social comprometido posee una continuidad de espíritu pero no de circunstancias ya que las actuales condiciones sociales de participación son diferentes y las políticas de los individuos y las comunidades operan de manera absolutamente diferenciada. No olvidemos que desde la década de los años 90 hasta el presente los procesos de entendimiento de la globalización y sus efectos de mundialización de las comunicaciones, la financiarización derivativa, el transnacionalismo corporativo, etc. han transformado nuestra vida cultural, social, económica y cotidiana. Como Arjun Appadurai ha argumentado en su último ensayo de 2016, *Banking On Words. The Failure of Language in The Age of Derivative Finances* (Haciendo banca con las palabras. El fracaso del lenguaje en la era de las finanzas derivativas.), un entendimiento alternativo de la acción crítico-política es necesario en este momento cultural dominado globalmente por la financierización y sus prácticas. A mi entender, muchos de los proyectos de *arte participativo* actuales que ilustrarán esta tesis se orientan en una dirección alternativa que persigue retoricar el presente y sus circunstancias prestando atención a las nuevas condiciones de un mundo globalizado. Esta crítica es llevada a cabo a partir de las posibilidades que las prácticas estéticas contemporáneas son capaces de proyectar imaginativamente hacia el futuro. Efectivamente, “*El arte es uno de los instrumentos fundamentales para moverse en el futuro.*”, nos recuerda Luis Camnitzer.

Esta tesis en su segunda parte buscará analizar comparativamente las influen-

cias estéticas y conceptuales a partir de los casos de colectivos artísticos que trabajan en la actualidad:

1. El proyecto de diseño urbanístico *Superkilen* realizado por Superflex en la ciudad de Copenhague en el 2011.
2. La impresionante propuesta *Die Toten Kommen* (Los muertos vienen) realizada en el 2015 por el colectivo Zentrum für Politische Schönheit, ZPS.
3. El proyecto *Relation-ships: Vivir el litoral* de Artway of Thinking realizado en el año 2003 para la exposición Ciudad Múltiple presentada en Ciudad de Panamá.
4. La propuesta de diseño gráfico participativo *Public Access Design* (Diseño de acceso público) que el Center for Urban Pedagogy, CUP, ha llevado a cabo el desde el año de su fundación en 1997 hasta la actualidad.
5. El proyecto *Cosmo* presentado en el año 2015 por Office for Political Innovation (Oficina para la innovación política) en el PS1 de Nueva York.

Todos estos proyectos podrían bien entrar en diálogo con la idea humanista propuesta por el profesor de literatura comparada y crítico estadounidense Edward W. Said cuyo concepto de cultura incluiría:

1. Todas aquellas prácticas de la descripción, la comunicación y la representación que tienen una relativa autonomía del ámbito de lo social, político y económico, y que generalmente existen como formas estéticas autónomas cuyo principal objetivo es el placer perceptivo e intelectual, la retorización, la representaentación y la narración de la realidad, etc.
2. También incluiría los elementos más refinados y elevados de una sociedad; este archivo de saberes, conocimientos y obras podría ser considerado como la reserva de todo lo pensado y conocido desde el más alto grado de

excelencia.

### 3. La cultura es una vía para luchar contra la destrucción y la extinción.

Lo que Said viene a decir es que no sería viable una sociedad sin cultura; el concepto y la realidad de cultura y sus prácticas conllevan en sí mismos la idea de supervivencia y tienen como función el mantenimiento de la vida social e individual por medio del cultivo del placer estético, la excelencia y la afirmación del espíritu constructivo. Los colectivos de arte participativo actual objeto de análisis en esta tesis doctoral se acercan con sus propuestas a esta idea de cultura esperanzadora, resistiendo ciertamente a las fuerzas impersonales de la destrucción. Algunos proyectos lo hacen con humor, otros con dramatismo, todos ellos contrarrestando las cotidianas experiencias de la extinción con una gran determinación y confianza en la construcción positiva del futuro, un futuro en el que los agentes de la cultura tiene una especial importancia en razón de sus visiones y aspiraciones.

Necesitamos esperanza en nuestro actual horizonte político global. Sobre esta premisa se estructurará esta investigación en torno a las aún existentes y estéticamente vivas prácticas artísticas que inspiran sus actuaciones en un impulso moral consciente de las urgencias y las amenazas sociales del presente sin renunciar a una idea ampliada de calidad estética ni dejar de lado una elaboración sofisticada de la visualidad. Estos casos de estudio propuestos parecen estar animados por una estética que considera *la sociedad como fábrica de moralidad política* aún teniendo en cuenta que las condiciones históricas para dicha producción moral son actualmente diferentes a las circunstancias en la década de los años 90 del siglo XX. Todas estas manifestaciones artísticas que presentaré a continuación descansan sobre una idea de cultura que parece aún entender la existencia la *vida buena* como aspiración democrática legítima. A esta aspiración se han sumado ahora la mayoría de las culturas del planeta. Estas nuevas expresiones estéticas para la transformación crítica del presente representan en la actualidad un valioso ámbito de conocimiento y pensamiento abierto a los discursos culturales y sociales más pertinentes.



### 2.2.3. Superflex. *Superkilen*, 2015.



Fig. 97. El colectivo danés Superflex.

El colectivo Superflex<sup>162</sup> fue creado por los artistas daneses Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger y Rasmus Nielsen en el año 1993. Influidos por las ideas de la *estética relacional*, el *Free-culture Movement*<sup>163</sup> (Movimiento de la cultura libre) y la crítica del capital corporativo, a lo largo de los últimos veinticinco años

---

<sup>162</sup> Más información en **ALBRETHSEN**, Pernille. 2014. *An Artist with Six Legs*. Edited by Kunsthall Charlottenborg y en la página *Tools* de Superflex. Consultada el 28 de marzo de 2018 en <https://superflex.net>

<sup>163</sup> El movimiento de la cultura libre promueve la libertad de distribución de obras creativas en forma de contenido libre o contenido abierto mediante el uso de Internet y otras formas mediáticas. Este movimiento se opone a leyes de copyright excesivamente restrictivas. Muchos miembros del movimiento argumentan que tales leyes obstaculizan la creatividad. El movimiento de la cultura libre, alentado por el intercambio de ideas sin restricciones, está alineado con el movimiento del software libre y de código abierto.



han propuesto originales y novedosas vías de abordaje de las prácticas de *arte público*, el diseño gráfico y el urbanismo. Superflex concibe sus proyectos como herramientas (*tools*, según la palabra inglesa que utilizan en su completísima y actualizada página web) para la *participación* ciudadana, la crítica democrática del capital y la autogestión para una vida social ecológicamente más ajustada.<sup>164</sup> A menudo, estas herramientas proponen un cuestionamiento directo a la nueva cultura del capital. Sus proyectos operan de manera humorística haciendo uso de altas dosis de ironía en la producción de un horizonte futuro más imaginativo y menos corrupto a través de modelos sociales alternativos. De su interés por el movimiento de la cultura libre, procede uno de sus eslóganes más utilizados: “*Si tiene valor, cópialo.*” (*If value, then copy*). Idea que llevó al colectivo a colaborar en el año 2003 en el proyecto *The Pirate Bay*<sup>165</sup> (*La bahía pirata*), una plataforma *online* comprometida con el intercambio abierto de ideas, material visual e información.

Su reciente proyecto del año 2017 *One Two Three Swing!* (Un, dos, tres. ¡Colúmpiate!) presentó en la sala de turbinas del museo Tate Modern de Londres, una instalación realizada con columpios muy particulares ya que los asientos estaban diseñados para alojar a tres usuarios. Junto a esta lúdica instalación en el otro extremo del espacio un gran esfera pendular de metal permanecía suspendida sobre las cabezas de los espectadores balanceándose mientras el público se desplazaba sobre una moqueta

---

**164** Algunas de sus herramientas consistieron en el diseño de un prototipo realizado en Tanzania para la producción autogestionada de biogas suficiente para el mantenimiento de una familia del ámbito rural de ese país africano, *Supergas*, 1996 (*Supergas*); *Free Beer* (*Cerveza libre*, *Cerveza gratis*) realizado por primera vez en el año 2004 en colaboración con la Universidad de Copenhague para comercializar cerveza producida alternativamente; hicieron campaña para la inclusión de Palestina en Eurovisión, *Palestine Eurovisión*, 2008; con su proyecto *Power Toilets* (Los baños del poder) del año 2011, renovaron el baño en un restaurante de Manhattan instalando una réplica exacta de los aseos de la sede central del Banco JP Morgan de Nueva York, etc. *Superflex Web*. Consultada el 30 de marzo de 2018 en <https://superflex.net>

**165** *The Pirate Bay* (TPB, en su acrónimo inglés) es un sitio web para compartir archivos fundado en 2003 por el grupo sueco anti-copyright *Piratbyrån* (Oficina para la piratería). *The Pirate Bay* es la web más popular del mundo para usar el protocolo BitTorrent que permite la distribución de archivos pesados. El sitio es un defensor entusiasta de la piratería de la información y, a menudo, es blanco de denuncias legales de compañías de música, estudios de cine y otros proveedores de contenido cuyos trabajos se pueden encontrar allí. *Encyclopeia Britannica online*. Consultada el 29 de marzo de 2018 en <https://thepiratebay3.org>.

diseñada en base a la diversa gama de colores de los billetes británicos. Ambos elementos de la instalación se movían de manera oscilante: los columpios de tres plazas invitando al juego, el péndulo suspendido del techo recordando la volatilidad bipolar del capital. Superflex parece interesado en llevar la lógica de los espacios institucionales del arte al extremo, borrando la distinción entre interior/exterior del museo, acercando al público a la vivencia del binomio crítica/juego y vinculando la *participación* con la historia del lugar. La sala de turbinas de la Tate Modern, en el pasado una central eléctrica, es ahora un espacio cívico para la producción de energías ciudadanas. De esta manera explicó Bjørnstjerne Christiansen, miembro de Superflex, el diseño de los columpios:

*Algo sucede cuando hay dos o tres personas en un columpio. Una vez que han encontrado el equilibrio, pueden crear un movimiento mucho más poderoso y un mayor nivel de energía. Todo el proceso del proyecto se centra realmente en el poder de la colaboración (...)*<sup>166</sup>

La herramienta *One Two Three Swing!* ha sido el primer encargo de la Tate Modern que ha salido del museo. En tres diferentes localizaciones, tres parques del sur de Londres se instalaron los mismos balancines con asientos de tres plazas con la idea de invitar a jugar en un espacio *relacional* de encuentro; con la idea de ofrecer un proyecto que celebre el hecho de estar juntos lúdicamente. En este punto, me referiré al proyecto escogido para analizar la actividad reciente del colectivo. Su novedosa última herramienta urbana ha abierto una nueva vía para los proyectos socialmente comprometidos.

*Superkilen*, una intervención urbanística resultado de la colaboración con los arquitectos de *Bjarke Ingels Group* (BIG) y el equipo de arquitectos paisajistas de Berlín, *Topotek 1*, formó parte de un ambicioso plan de renovación urbana desarrollado por el Ayuntamiento de Copenhague y la Fundación Real Dania. *Superkilen* ha fusionado arquitectura, paisajismo y arte público para diseñar un parque urbano que reflejase la diversidad cultural del barrio de Nørrebro. En este caso la herramienta diseñada por el colectivo era

---

**166** MILLIARD, Coilne. 2017. *SUPERFLEX's Swinging Playground at the Tate Is More Than Just Entertainment*. ARTSY. Consultada el 29 de marzo de 2018 en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-superflex-swinging-playground-tate-entertainment>.



Fig. 98. Parque *Superkilen* proyectado por Superflex en el barrio de Nørrebro en Copenhague en el año 2015.

un parque cuyo nombre procedía de la palabra danesa *kilen* que designa una franja de terreno estrecho y alargado. El terreno a utilizar se extendía entre dos arterias principales de esa zona de la ciudad. Las nuevas calzadas para peatones y los carriles para bicicletas atravesaban el parque longitudinalmente proporcionando una mejor conexión entre ambas vías. El nuevo alumbrado público, el renovado mobiliario funcional y de recreo, y la más fácil accesibilidad al lugar, ayudaron enormemente a crear una mayor sensación de seguridad (un factor importante para la convivencia en una zona que sufrió casos de delincuencia en el pasado). El nuevo proyecto (a modo de parque de recreo-corredor) conectó zonas urbanas que permanecían inconexas, abriendo y conectando el barrio de nuevo con la ciudad. Las actividades (ciclismo, paseo, patinaje, picnic, juego, fútbol, ajedrez, baloncesto, etc.) llevadas a cabo a lo largo de tres áreas funcionalmente diferenciadas, unidas a la presencia de un mercado al aire libre, los cafés, los espacios comerciales y los diferentes lugares de reunión, consiguieron restablecer la continuidad urbana articulando finalmente una realidad social más inclusiva y conectada. En el proyecto Superkilen la funcionalidad urbanística se mezclaba con el comentario social y estético de manera altamente efectiva.



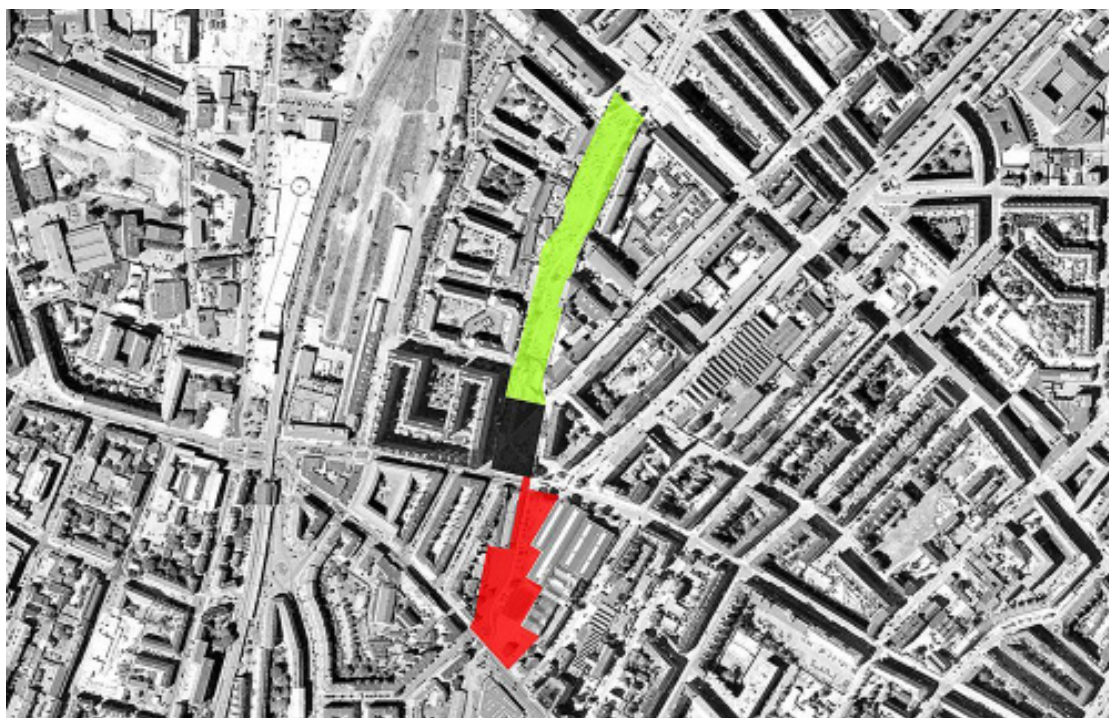


Fig. 99. Vista de la franja de un kilómetro de largo ocupada por el parque *Superkilen*.

La franja de terreno fue dividida en tres zonas utilizando los colores rojo, negro y verde. En la primera zona llamada *Red Square* (Plaza Roja, haciendo un juego de palabras en referencia al conocido *landmark* de la ciudad de Moscú) predominaba el color rojo ofreciendo un gran espacio para el encuentro y el ocio. La Plaza roja ofrece un área de deportes multiusos en el que no importa de dónde seas, cuáles sean tus creencias o qué idioma hables, siempre es posible jugar al fútbol si las condiciones se dan. La Plaza roja es utilizada en ocasiones como una expansión urbana de las actividades del gimnasio municipal aledaño o como espacio para un mercado callejero.

La segunda area llamada *Black Market* (Mercado negro, un juego irónico de palabras en relación a las actividades de la economía sumergida e ilegal) propuso un espacio cuya funcionalidad fuera albergar un mercado al aire libre que pudiera atraer a los visitantes de otras zonas de Copenhague y sus alrededores los fines de semana con la idea de promover el intercambio, derribar prejuicios y construir una imagen positiva del vecindario. Durante el resto de la semana, esta zona del Mercado negro con sus bancos, áreas de recreo infantil, ajardinamiento, mesas para juegos, etc. funciona a modo de punto de encuentro y sala de estar urbana.



Fig. 100. Mobiliario recreativo para niños en la Plaza Roja de *Superkilen* en la ciudad de Copenhague.



Fig. 101. Plaza del *Mercado negro* con mobiliario recreativo infantil presentando un pulpo-tobogán gigante procedente de Japón.



El tercer area de la intervención urbana *Superkilen* se denominó *Green Park* (Parque verde), una zona ajardinada a base de túmulos con formas ondulantes (que podrían recordar un paisaje real de suaves colinas) al que las familias acuden para hacer picnics, tomar el sol o divertirse en el césped. Con el objetivo de crear un área de expansión y facilitar el proceso de integración, las actividades en esta zona de jardín, se centran en los niños y en aquellas familias con hijas e hijos aún pequeños.



Fig. 102. Pérgola instalada en el área de *Green Park* inspirada en un pabellón de baile encontrado en la ciudad de Saint Louis, Estados Unidos.

Una vez definida la realidad urbanística del proyecto a través de la Plaza roja (mercado / cultura / deporte), el Mercado negro (sala de estar urbana / bazar de fin de semana) y el Parque verde (deporte / juego / paseo), se dotó al conjunto de una serie de elementos-mobiliario y objetos de diseño elegidos a partir de un proceso de selección muy singular. Con la idea de diseñar un espacio público para la integración con el que los usuarios se pudiesen identificar se llevó a cabo una concienzuda selección realizada en colaboración con cada una de las comunidades presentes en el barrio. De esta manera, a través de la colaboración ciudadana y en diálogo con cada una de las sesentaidos nacionalidades presentes en el distrito se eligieron un total de cientocho objetos para instalar en el lugar. Estas identidades culturales tan numerosas eran evidentes al



observar la diversa lista de objetos elegidos. La colección incluía: letreros luminosos procedentes de Rusia, China, Korea y Qatar; bolardos procedentes de Ghana; la escultura de un toro de Osborne traída desde España; tierra de Palestina; un sistema de sonido de Jamaica de gran tamaño; un ring de boxeo de Tailandia; un banco-columpio inspirado en un diseño encontrado en Bagdad, Irán; una fuente en forma de estrella procedente de Marruecos; mesas de ajedrez de la ciudad de Sofía en Bulgaria; canastas de baloncesto de Mogadiscio en Somalia; un gran pulpo-tobogán de color negro traído desde Japón que sirve de mobiliario recreativo para niños, y un largo etcétera tan diverso como sorprendente en sus formas y orígenes. Algunos de estos objetos fueron adquiridos y/o traídos desde sus respectivos países; otros fueron producidos en Dinamarca como réplicas exactas de los originales.

*Superkilen* ofrecía así una colección de objetos de diseño procedentes de diversos países del mundo cada uno de ellos representando un referente significativo de cada nacionalidad presente en el distrito. De esta forma, el parque se convirtió en un escenario público de encuentro en la diversidad objetual cuyos protagonistas eran los viandantes, los vecinos, y también los visitantes ocasionales del barrio. El jurado al adjudicar el proyecto a *Superflex*, *BIG* y *Topotek 1* justificó con estas palabras la decisión:

*Vivir con personas que difieren, racial, étnica, religiosa o económicamente, es el desafío más urgente al que se enfrenta la sociedad civil contemporánea. En un momento de creciente incertidumbre e inseguridad global, se ha puesto de moda hablar en términos de 'mundos' - el tercer mundo, el mundo islámico, el mundo árabe - como si estos ocupasen un universo paralelo, desconectado del resto y sujeto a diferentes reglas. Superkilen, un nuevo parque urbano en uno de los barrios más diversos y socialmente complejos de Copenhague, rechaza enfáticamente este punto de vista con una poderosa mezcla de humor, historia y soberanía.*<sup>167</sup>

La diversidad cultural fue entendida por los miembros del colectivo *Superflex* y sus colaboradores no como problemática sino como herramienta para un proceso creativo y fluido que permitiera al parque convertirse en un *landmark* de identidad urbana mes-

---

**167** ALI, Arif. 2016. *Aga Khan Award for Architecture 2016 Winner: Superkilen. Copenhagen, Denmark*. Ismailimail.wordpress.com – Civil Society Media. Consultada el 2 de abril de 2018 en <https://ismailimail.wordpress.com/2016/10/26/aga-khan-award-for-architecture-2016-winner-superkilen-copenhagen-denmark/>.



Fig.103. Sistema de sonido de gran tamaño representando a la comunidad jamaicana del barrio de Nørrebro.

tiza. La propuesta y su espíritu acogedor fue todo un éxito al convertirse en un espacio asertivamente diseñado como entorno integrador, un inteligente giro en la concepción del diseño urbano que en ese lugar fue utilizado para la mediación cultural, y específicamente concebido como plan de integración para un vecindario de clase trabajadora históricamente habitado por inmigrantes. El texto redactado por el jurado para defender la elección de la propuesta consideraba también que:

*Superkilen supone una experiencia altamente personal pero también profundamente colectiva, que combina las vivencias de la migración con una colección ecléctica de objetos ‘desplazados’ y un paisajismo innovador. En este proyecto la arquitectura, el paisaje y el arte se fusionan de una manera realmente interdisciplinar, brindando nuevas oportunidades para el compromiso público compartido.*<sup>168</sup>

En el año 2002, Documenta XIII presentó en un parque público de Kassel el proyecto *A Plan for Scape* (Un plan para escapar) de Dominique Gonzalez-Foerster. Este

<sup>168</sup> Ibid.



Fig. 104. Vecinos del barrio de Nørrebro refrescándose en una fuente de inspiración marroquí situada en la zona denominada Mercado negro. Proyecto *Superkilen*. Copenhague, 2015.

proyecto instaló objetos provenientes de los recuerdos personales de la artista, memorias de objetos evocados procedentes de diferentes lugares del mundo. Entre los objetos se podían encontrar: una cabina de teléfono público de Rio de Janeiro, un banco de Taipei, una piedra volcánica de México, una farola de Acapulco, un camino de baldosas de Kyoto, un rosal de Chandigarh, una palmera de Palms Springs en los Estados Unidos, un sendero circular fabricado con piedras sin procedencia específica, arena de Copacabana, etc. En medio del parque una construcción ciertamente llamativa albergaba una pequeña sala de cine a la que los espectadores podían acceder para visualizar películas (entre ellas, *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni).

Ahora, todos aquellos objetos rememorados por Gonzalez-Foerster aparecían desplazados y desplegados en un parque a modo de jardín público de recuerdos. En el sencillo boceto de preparación del proyecto la artista anotó: *All memories converging together again*. (Todos los recuerdos convergen juntos de nuevo). Algo de similar naturaleza estética parece haber sido constituido como propuesta de integración social en el





Fig. 105. Diseño de parada de autobús inspirada en la arquitectura de Kazajstán ubicado en el margen de la zona denominada Mercado negro.  
Proyecto *Superkilen*. Copenhagen, 2015.

parque *Superkilen* de Copenhagen. Un proyecto que ha formalizado una lograda intervención paisajística y artística aunando las formas del jardín y el parque de atracciones, todo ello en un entorno urbano contemporáneo que contó con la *participación* activa de los ciudadanos en la concepción final del proyecto.

#### 2.2.4. Office for Political Innovation, OPI. *Cosmo*, 2015



Fig. 106. Proyecto *Superpower of 10*. Office for Political Innovation, OPI.

Oficina para la innovación política,<sup>169</sup> OPI (Office for Political Innovation) es una agencia de ideas liderada por el arquitecto español Andrés Jaque que explora desde sus sedes en Madrid y Nueva York el papel que la arquitectura desempeña en la vida cotidiana de las ciudades. OPI comenzó a trabajar en el año 2003 desarrollando propuestas novedosas orientadas hacia la construcción de redes urbanas inclusivas y hacia la investigación de las experiencias ciudadanas de *participación*. Trabajando en la intersección del arte y la arquitectura OPI ha desarrollado proyectos interesados en la visibilización de las prácticas cotidianas y las historias de vida de los ciudadanos, proponiendo proyectos que tematizan la experiencia ampliada de encuentro humano que supone la ciudad contemporánea. En el año 2014, OPI ganó el León de Plata al mejor proyecto de investigación en la XIV Bienal de Venecia, y en el año 2016 recibió el Premio Frederick Kiesler. Andrés Jaque es actualmente miembro

**169** Office for Political Innovation, OPI. Consultada el 3 de abril de 2018 en <http://andresjaque.net>.

de la facultad de arquitectura en la Universidad de Columbia de Nueva York y profesor visitante en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton.

Entre sus proyectos más significativos podemos encontrar: *Rolling Revolution* (Revolución rodante) del año 2009 proyectado para la ciudad de Calcuta en la India, propuesta por medio de la cual OPI diseñó módulos parásitos, móviles y portátiles de tres alturas y sencilla instalación que cubriesen las carencias funcionales de accesibilidad de las viviendas de la ciudad. Estos módulos a su vez aportaban nuevas funcionalidades al servir también como lugares de encuentro vecinales, espacios de recreo y ocio, estructuras de ajardinamiento vertical, etc. Con su proyecto *All Age City* del año 2009 (Ciudad para todas las edades) una propuesta en colaboración con *Worldwide Network of Elder Friendly Urban Environment* y *Office for Urban Intergenerationality* (Red mundial para los entornos urbanos amigables con las personas de edad y la Oficina para el urbanismo intergeneracional) proponían ideas útiles para un diseño urbanístico inclusivo pensado para usuarios de edad avanzada; o, el proyecto *Fray Foam Home* (Casa de la espuma de la fricción) expuesto en la Bienal de Venecia de arquitectura en el año 2010, definió de manera explícita los intereses estéticos y urbanísticos a partir de un proyecto real de vivienda localizado en Madrid. Con este proyecto OPI, concretó su concepto de ciudad-nube-política en la que según el parecer de Jaque vivimos actualmente inmersos. Este gráfico texto explicó sintéticamente su concepto:

*Soy un habitante de un hogar compuesto por la activación simultánea de cápsulas diferenciadas que se conectan por las cosas que hago en mi vida ordinaria. No hay un lugar desde donde se pueda ver todo, sino espacios interiores asociados entre sí, flotando en una atmósfera colectiva gobernada por la fricción. La relación de este piso en la calle del Pez con el exterior es política. Construido por instituciones reguladoras. Construido por el activismo. Construido por las controversias.*<sup>170</sup>

Para seguir reconociendo que la mayoría de las prácticas cotidianas (incluso las más comunes y privadas) suponen una preparación para la vida pública, una extensión a veces no visible orientada hacia la vida política. De tal manera que la experiencia de

---

<sup>170</sup> *Fray Foam Home*. OPI web. Consultada el 30 de abril de 2018 en <http://andresjaque.net/cargadorproyectos.php?variable=35#>



lo privado en el espacio doméstico se verá atravesada por el continuo intercambio y el diálogo de influencias políticas interconectadas. Su idea de *hogar como parlamento*, funde las realidades del habitar cotidiano con la discusión de las “controversias”, definiendo su proyecto estético y urbanístico a partir de las maneras de habitar. Con este asertivo manifiesto (perteneciente al proyecto *Fray Foam Home*) expresaron su singular entendimiento de la experiencia urbana y las diversas prácticas en las que los ciudadanos viven inmersos:

*Hogar Parlamento. Todos vivimos en ‘espumas’ hechas de fricción. El agua que tomamos del grifo, el entretenimiento en torno al que nos reunimos, la ropa que usamos, los alimentos que comemos, las lociones que usamos para evitar el envejecimiento de la piel. Todos estos son puntos de paso obligatorios para acceder a la arena política. Al comprometernos y tomar parte en estas controversias, surgimos como actores en las sociedades. La mayoría de las veces este compromiso sigue siendo ciego para nosotros mismos. Nuestros hogares están compuestos por fragmentos que se conectan mediante las discusiones políticas en las que emergemos como ciudadanos.*<sup>171</sup>

Continuando en esta línea de intereses, en el año 2011 propusieron para la Bienal de Gwanju en China, un prototipo funcional a escala real titulado *Sweet Parliament Home* (Dulce hogar parlamento) en el que una construcción llevada a cabo a partir de sencillos elementos, sugería un espacio doméstico de acogida en los que la improvisación, la colaboración imaginativa y la *participación* planteaban un escenario para el diálogo y el intercambio. Un lugar para el encuentro y la palabra con aspecto de informal construcción, a medio camino entre la cabaña moderna y el mobiliario funcional de Ikea. A raíz de la invitación de la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona en el año 2012, OPI desarrolló su intervención *Phantom. Mies as Rendered Society*<sup>172</sup> (Fantasma. Mies como sociedad prestada). Una singularísima propuesta que presentó a la vista del público todos los procesos visibles e invisibles involucrados en la realidad diaria del icónico pabellón Barcelona. Así, el proyecto sacó del sótano del edificio diversos objetos (cubetas, banderas, sillas, viejas cortinas desteñidas, los sacos de productos químicos para

---

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> El sótano del Pabellón Barcelona según OPI contiene el fantasma público refiriéndose al importante texto del año 1925 del arquitecto Walter Lippman *The Phantom Public*. (El fantasma público).

el mantenimiento de los estanques del pabellón, productos de limpieza, fragmentos de mármol sobrantes de alguna reparación, etc.) que habían permanecido almacenados y olvidados durante años. El edificio, icono de la arquitectura moderna del siglo XX, mostraba ahora sus entrañas, presentando en público un conjunto de objetos semiabandonados, desechados o demasiado ordinarios como para ser apreciados. El contenido objetual de la zona de servicios y mantenimiento (el desván-almacén) fue presentado como el fantasma del pabellón. Todos aquel desigual conjunto de objetos extrañados, ahora desvelados, acabaron siendo reconocidos de mano de Andrés Jaque y OPI como importantes para la visibilización de la dimensión social de aquella arquitectura.

El proyecto *Superpowers of Ten* (presentado por primera vez en la Trienal de Arquitectura de Lisboa del año 2013) se apropió de la temática y la estética de la película de ciencia ficción *Power of Ten*<sup>173</sup> (El poder del diez) filmada por Charles and Ray Eames en el año 1977 para recrear a partir de sencillas estrategias instalativas, objetuales y *performativas* la imagen de nuestra condición contemporánea. Haciendo uso de objetos, *atrezzo* y pantomima, el proyecto abordó a su vez una extensa lista de temas (la crisis de los refugiados, la basura espacial, la lluvia nuclear, la inmigración, la identidad transgénero, la superpoblación del planeta, etc.) como parte de nuestra compleja vivencia del mundo globalizado.<sup>174</sup>

---

**173** En 1977, Ray y Charles Eames produjeron *Powers of Ten*, una película de culto que trató fílmicamente el tamaño relativo de las realidades del universo. Una exploración de la vida cotidiana a diferentes escalas que fue bellamente diseñada y producida por los hermanos Eames, y que durante décadas fue utilizada como material educativo en las escuelas de Europa y los Estados Unidos. La película, que partía de una escena cotidiana de una pareja haciendo un picnic a orillas del lago Michigan de Chicago, avanzaba en una progresión lineal de escenas e imágenes, imaginando saltos de escala entre genes, cuerpos, galaxias, etc. La lógica fílmica y visual de *Power of Ten* pretendía mostrar una continuidad entre la naturaleza tan diversa de lo muy pequeño y lo muy grande, creando una imaginativa narración de realidades interconectadas por la cifra 10 y su potencialidad matemática para sugerir las escalas conectadas del microcosmos y el macrocosmos. Consultada el 7 de abril de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>.

**174** A su larga lista de proyectos recientes habría que añadir las logradas propuestas tituladas *Ikea Disobedients* (Desobedientes de Ikea) presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 2012 (la primera obra de carácter arquitectónico adquirida para la colección del MoMA); el proyecto del año 2013 titulado *Different Kinds of Water Pouring into a Swimming Pool* (Diferentes tipos de agua vertidos en una piscina) producido para el Centro de Arte Contemporáneo Red Cat de Los Angeles; finalmente, el proyecto *Hänsel & Gretel Arenas* presentado en La Casa Encendida de Madrid también en el año 2013.



Fig. 107. *Office for Political Innovation* posando bajo el proyecto *Cosmo* presentado en el PS1 de Nueva York en el año 2015.

Para el Programa de Jóvenes Arquitectos del Museum of Modern Art, MoMA-PS1 de Nueva York, Andrés Jaque y su oficina presentaron en el año 2015 el proyecto titulado *Cosmo*. La convocatoria buscaba producir una propuesta que *experimentase con nuevos estilos, conceptos y técnicas constructivas*, e interesada en innovadoras potencialidades que pudieran *generar durante su proceso de planeamiento y producción resultados experienciales y de conocimiento valiosos*.

*Cosmo* consistió en una propuesta efímera, móvil y lúdica cuya funcionalidad primera era purificar agua. La propuesta profundizaba en un tema ecológico de alcance global abordando la necesidad de agua limpia y potable para el mantenimiento de la vida humana en el planeta. Su segunda funcionalidad (de carácter social y pedagógica) era llevar a cabo esta purificación por medio de una tecnología sencilla y accesible para cualquiera sin grandes exigencias de tipo técnico o alto coste económico. La última, y no menos interesante función del proyecto, era de carácter lúdico ya que *Cosmo* transmitía también un desenfadado espíritu que invitaba al público a sumarse a la celebración libidinal-vitalista que el propio diseño transmitía.





Fig. 108. Proyecto *Cosmo* presentado por Office for Political Innovation en el PS1 de Nueva York. Detalle de la iluminación nocturna del proyecto.

*Cosmo* era una estructura metálica de gran escala y de instalación temporal, desplegable y móvil. a la que se había incorporado una densa red de tuberías, recipientes, contenedores de plástico y componentes industriales para el riego. Todos los dispositivos aparecían ensamblados de manera funcional con la idea de crear un prototipo purificador de agua. Numerosas plantas a modo de ajardinamiento suspendido colgaban de la estructura en cuya base varios recipientes conteniendo algas se interconectaban a través de mangueras para purificar hasta 11.000 litros de agua sin hacer uso de un elevado consumo de energía eléctrica. Este ciclo de purificación se completaba cada cuatro días. Una vez se completaba el ciclo, *Cosmo* comenzaba de nuevo a purificar por medio de un sencillo diseño tecnológico que quedaba expuesto de manera clara ante la vista de los espectadores.



Fig. 109. Plano preparatorio del proyecto *Cosmo* de Office for Political Innovation.

La híbrida apariencia de *Cosmo* como *bricolaje* industrial y prototipo funcional-filtro de agua era un diseño con la altura de un edificio de cuatro plantas que celebraba soberanamente su propia función: purificar agua, o lo que es lo mismo, generar agua potable reutilizable.

OPI propuso *Cosmo* como un gran “chisme” de apariencia laxa, flotante, colgante; no totalmente desligado de su funcionalidad pero sí igualando estéticamente función y apariencia, ya que en virtud de su diseño y presencia estética aquella “maquina” (que sin duda lo era) superaba su propia naturaleza maquina para convertirse en algo más, para acercarse como “chisme” al dominio subjetivo de lo libidinal, lo lúdico y lo festivo. No en vano, OPI proponía el proyecto también como espacio de encuentro, como lugar celebratorio del agua. Con un exuberante diseño -- un jocoso e ingenioso *assemblage* -- configurado a partir de plantas, recipientes con algas, mangueras, tubos y recorridos de fluidos, *Cosmo* presentaba una estética informal (tipo *chisme*) que pareciera celebrar el mismísimo *misterio del funcionar*. En su ensayo del año 1968 *El sistema de los objetos* el filósofo francés Jean Baudrillard explica de manera lúcida su idea con respecto

a la *seudofuncionalidad del chisme*, refiriéndose a todas aquellas máquinas, objetos y artefactos de singular y abigarrado aspecto. Baudrillard apunta que es: (...) *lo irracional humano y su fantasma lo que, detrás de toda máquina, alimentan al 'chisme'*. La verdadera funcionalidad del chisme pertenece al orden del inconsciente: de ahí proviene la fascinación que ejerce. Baudrillard en el texto insistirá en la idea de “fascinación” libidinal que algunos dispositivos estéticos pueden sugerir al jugar con la función y la apariencia. El filósofo reconocerá el curioso efecto generado por la representación de la complejidad que a veces de manera humorística caracteriza a ciertos dispositivos tecnológicos avanzados. Con estas palabras analizó el efecto que la tecnología despierta en la mente del espectador:

*Sin embargo, tranquilicémonos: si los objetos escapan a veces al control práctico del hombre, nunca escapan a lo imaginario. Los modos de lo imaginario siguen a los modos de la evolución técnica. Y el modo futuro de eficiencia técnica suscitará también un nuevo modo imaginario. Todavía no advertimos claramente sus objetos, pero tal vez después de las estructuras de lo imaginario animista, después de las de lo imaginario energético, habrá que estudiar las estructuras de lo imaginario cibernético, cuyo mito focal ya no será el de un organismo absoluto, ni el de un funcionalismo absoluto, sino el de una interrelacionalidad absoluta del mundo.*<sup>175</sup>

Para a continuación reconocer, desde su particular análisis del mundo objetual, que a veces la funcionalidad de este tipo de estos objetos (a saber, chismes, aparatos, artefactos, etc.) con su peculiaridad estética parecen anunciar el futuro ya que en virtud de su incompletitud y su fascinante extrañeza estructuran lo aún no conocido, suponiendo un híbrido, el anticipo estético de un porvenir aún por determinar. Baudrillard concluirá inteligentemente que:

*De todas maneras, cualquiera que sea el funcionamiento del objeto, lo experimentamos como nuestro 'funcionamiento'. Cualquiera que pueda ser su modo de eficiencia, nos proyectamos en esa eficiencia, aún cuando sea absurda, como lo es en el 'chisme'. Sobre todo si es absurda. Es la célebre fórmula mágica y cómica a la vez, del 'esto servirá para algo': si el objeto sirve a veces, precisamente, para algo, sirve más a menudo todavía para todo y para nada y, entonces, profundamente para ello: 'servirá para algo'.*<sup>176</sup>

---

**175 BAUDRILLARD**, Jean. 2010. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores. (p. 127)

**176** Ibid. (p. 127)



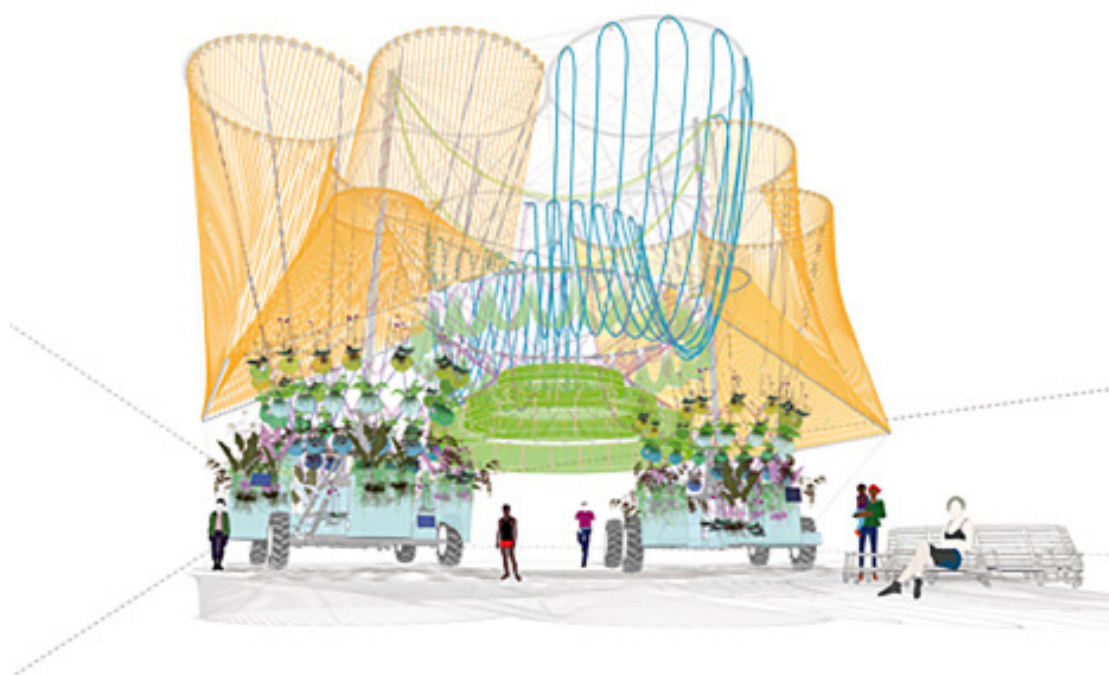


Fig. 110. Detalle de plantas colgantes y las mangueras suspendidas de la estructura del proyecto *Cosmo*. PS1, Nueva York 2015.

Andrés Jaque siempre ha considerado como parte de la labor de los arquitectos contribuir de manera crítica a los discursos interesándose por la resolución de conflictos, el uso ecológico de los recursos, las cuestiones sociales de género, la desigualdad, el diálogo democrático, etc.

El proyecto *Cosmo* obedecía al interés por la ecología, siendo coherente al reducir el impacto, la huella del proyecto al mínimo debido a su carácter temporal y portátil. Las ruedas sobre las que se sustentaba la estructura aseguraban la movilidad del prototipo que de esta manera podría ser exhibido en cualquier otro lugar. Dentro de los planes de OPI estaba desplazar y mostrar el proyecto *Cosmo* en otras localizaciones llevando a cabo demostraciones de cómo un sistema de purificación de agua, un filtro generador de agua potable, podría ser útil y funcional en cualquier lugar. Jaque admitía su interés en convertir *Cosmo* en un modelo pedagógico ya que era esencial para el proyecto dar a conocer la tecnología necesaria para construir un sistema de purificación funcional para cualquier localización. Para él, no era tanto una cuestión de coste de producción como de conocimiento tecnológico apuntando en una entrevista concedida a la periodista Jen-

na McKnight que un sistema de purificación similar al diseñado para el proyecto *Cosmo*:

*(...) puedes construirlo con una simple y sencilla bomba de 50 dólares y algunos cubos, siempre que comprendas la lógica tecnológica del sistema (...) Es por esta razón que estamos interesados en que el proceso sea legible para los espectadores. Para que puedan ver lo simple que es reproducirlo en cualquier otro lugar (...)*<sup>177</sup>

*Cosmo* supuso un proyecto específico planeado para ser instalado en el PS1 de Nueva York, a la vez que un prototipo funcional exportable y potencialmente útil. En base a esta concepción, el colectivo ponía el acento en el carácter alegre y festivo de aquel diseño: un objeto de conocimiento, generación de recursos y también de celebración realmente singular.

---

**177** McKNIGHT, Jenna. 2015. *Andrés Jaque's giant water purifier unveiled in MoMA courtyard*. Dezeen. Consultada el 5 de abril de 2018 en <https://www.dezeen.com/2015/06/24/andres-jaque-giant-water-purifier-moma-ps1-courtyard-new-york-yap/>.

### 2.2.5. Zentrum für Politische Schönheit, ZPS. *Die Toten Kommen*, 2016



Fig. 111. Zentrum für Politische Schönheit, ZPS, presentando su proyecto *Die Toten Kommen* ante los medios de comunicación. Junio de 2015.

Zentrum für Politische Schönheit,<sup>178</sup> ZPS (Centro para la Belleza Política) es un colectivo de artistas y activistas localizado en Berlín formado por Philipp Ruch, Gabriela Rosenfeld, Joschka Fleckenstein, Yasser Almaamoun, André Leipold, Cesy Leonard y John Kurtz, entre otros colaboradores. ZPS trabaja desde el año 2009 por la mejora los derechos humanos y ciudadanos haciendo uso de estrategias basadas en el “humanismo agresivo” que -- según su director y fundador Philipp Ruch -- consistiría en un activismo consciente, beligerante y resistente con capacidad política real de transformación. Siguiendo estas ideas ZPS busca exhibir sus acciones en el ámbito del arte a modo de espejo social denunciando, entre otras cuestiones, la indiferencia de los responsables políticos (especialmente en Alemania) ante la crisis global de los refugiados y la política de fronteras de la Unión Europea.

---

<sup>178</sup> Zentrum für Politische Schönheit. Consultada el 15 de abril de 2018 en <http://www.politicalbeauty.com>

Para llevar a cabo sus proyectos el colectivo opera de manera similar a algunas organizaciones no gubernamentales, alentando el diálogo democrático y la conciencia social con respecto a temas de urgencia a partir de la comunicación mediática de manera tal que generen el mayor impacto en la opinión pública. Siguiendo esta lógica, el colectivo depende de las ayudas, las donaciones y las cuotas mensuales (50 Euros) de sus miembros para llevar a cabo sus campañas de información y sus acciones.

Desde que el grupo comenzara a actuar han realizado numerosos proyectos entre los que destacan: *Erster Europäischer Mauerfall* (La primera caída del Muro Europeo) en el año 2014 que consistió en la instalación de varias placas-homenaje con los nombres de aquellos ciudadanos alemanes que murieron intentando atravesar el Muro de Berlín. Ahora, estas placas han sido instaladas en el muro de Melilla y en el muro construido en Bulgaria para impedir la entrada de refugiados en Europa. El proyecto del año 2015 titulado *Die Brücke* (El puente) que estructuró toda una campaña mediática ficticia para publicitar la construcción de un puente (230 kilómetros de longitud cuya finalización está prevista para el año 2030) que uniría África con Europa; una infraestructura construida con la idea de unir ambos continentes y facilitar el movimiento de ciudadanos entre ambas orillas del Mediterráneo. Toda la teatralización pública de este falso plan fue presentada a los medios y la prensa por medio de una comunicación (un video, ruedas de prensa, dossiers, etc.) de factura informativa impecable cuya apariencia era efectivamente verosímil y convincente. Aunque, según alegaban los miembros de ZPS, en vista de la larga duración de la obra del puente transmediterráneo, habían puesto en marcha provisionalmente un plan para instalar mil plataformas de rescate en medio del Mediterráneo con el objetivo de salvar las vidas de los refugiados. La primera plataforma de rescate (de seis metros de ancho por seis metros de largo) se cargó en un barco en el puerto de Licata en Sicilia y se instaló en aguas internacionales el 4 de octubre de 2015. La plataforma estaba equipada con dispositivos de emergencia, radiotransmisores de localización, reflectores, luces de navegación, boyas salvavidas, paneles solares para la generación de energía, escalera de acceso, agua y alimentos, etc. y, al contrario que el despliegue informativo en torno al falso puente, era funcional y efectiva. Varios periodistas pudieron documentar la instalación de la primera plataforma que llevaría por nombre *Alan 1* en homenaje al niño sirio refugiado que se hizo mundialmente conocido tras la aparición de su imagen como cadáver en las portadas de los medios de todo el mundo. El proyecto *Die Brücke* obtuvo una cobertura mediática amplia y realmente eficaz.



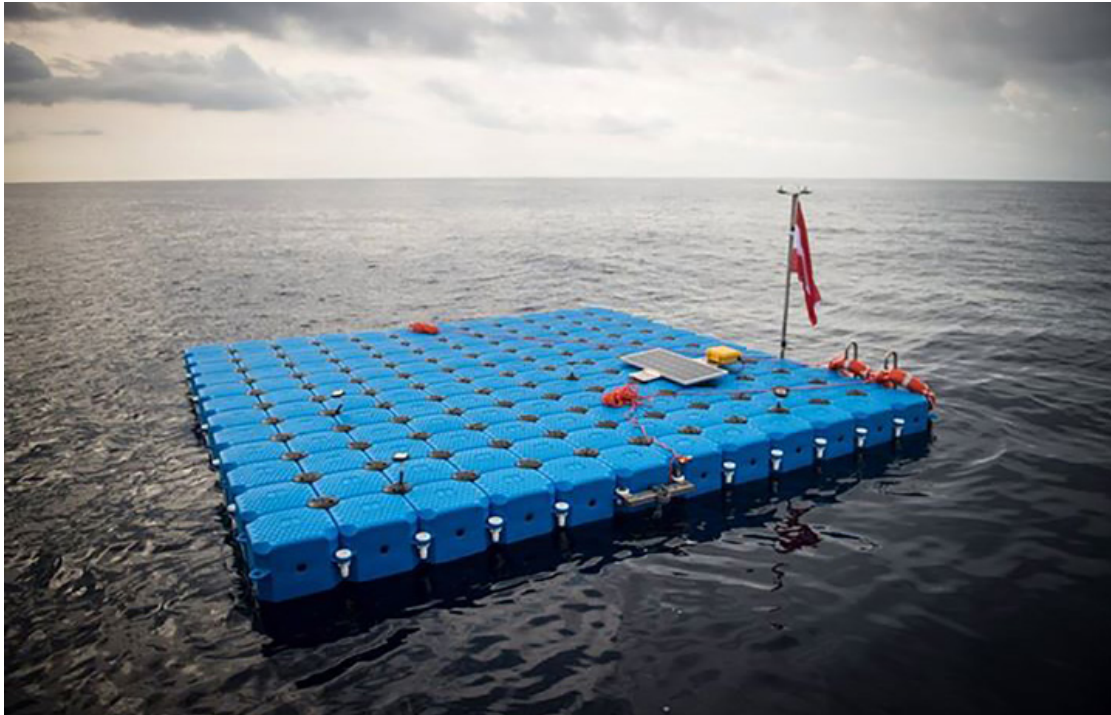


Fig. 112. Primera plataforma de rescate *Alan 1* instalada en aguas internacionales del Mediterráneo en octubre de 2015.

Otro de sus proyectos más controvertidos y medoáticos fue *Bau Das Holocaust-Mahnmal Direkt vor Höckes Haus* (Construcción de un memorial del Holocausto directamente en la casa de Höcke) realizado en el año 2017 que consistió en la instalación en la pequeña población de Bornhagen, Alemania, de una réplica del memorial del Holocausto de Berlín justo en frente de la casa del político nacional-conservador Björn Höcke, fundador del partido *Alternative für Deutschland*, AfD (Alternativa para Alemania). Höcke en un discurso realizado en Dresde en enero de 2017, afirmó refiriéndose al memorial berlinés que: “*Nosotros los alemanes somos los únicos ciudadanos en el mundo que han plantado un monumento a la vergüenza en el corazón de su capital*”.

<sup>179</sup> El discurso fue criticado por negacionista por los líderes de las asociaciones judías de Alemania. En vista de las continuadas ocasiones públicas que Höcke consideró el monumento conmemorativo una deshonra para su país, ZPS decidió colocar una répli-

---

**179 BENNHOLD**, Katrin. 2017. *For One Far-Right Politician Forgetting Germany's Past Just Got Harder*. New York Times. December 25 th. 2017. Consultada el 15 de abril de 2018 en <https://www.nytimes.com/2017/12/25/world/europe/germany-bjorn-hoecke-bornhagen.html>.



Fig. 113. Memorial de la Shoah o Monumento a los judíos de Europa asesinados (*Holocaust Mahnmal* o *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) de Peter Eisenman. Berlín, 2004.



Fig. 114. En primer término, réplica del Memorial dedicado a las víctimas judías de la Alemania Nazi instalado cerca de la casa (al fondo de la imagen) del político Björn Höcke en la población de Bornhagen, Turingia, Alemania



ca a escala del memorial justo al lado de su casa familiar con la idea de recordarle su insensibilidad y su desmemoria histórica.<sup>180</sup> (Ver figura 114) ZPS ha presentado también sus proyectos en el Teatro Gorki de Berlín, en la 7ª Bienal de la capital alemana, en el teatro Dortmund, en el Centro de Arte ZKM de Karlsruhe y el 6º Salon de Arte de Berlín, entre otros.

El controvertido proyecto de ZPS del año 2015 al que me gustaría dedicar especial atención llevó por título *Die Toten kommen*<sup>181</sup> (Los muertos vienen). Una mujer inmigrante fue enterrada en un cementerio de Sicila en una fosa común como persona “sin nombre”. La decisión del colectivo consistió en llevar el cuerpo sin vida de esta mujer hasta Berlín con la idea de celebrar un entierro siguiendo los ritos de su religión. La acción de recrear un entierro siguiendo el ritual musulmán buscaba una intervención compensatoria para lo cual el colectivo viajó hasta el sur de Italia y exhumó el cadáver (una mujer joven, madre, de treintaicuatro años de edad que pereció en el mar Mediterráneo en su intento desesperado por alcanzar las costas europeas). En la entrevista de Tilda Rosenfeld, miembro del colectivo ZPS, concedida a Artnet News, el colectivo reconoció que el objetivo de este proyecto no fue otro que forzar “la caída del Muro Europeo” añadiendo que:

*Desafortunadamente, uno no puede hacer que los muertos vuelvan a la vida (...) Sin embargo, a medida que los llevemos al corazón de Europa, su lugar de descanso final será nuestro malestar político. Un conflicto que convertirá a Europa nuevamente en un continente de migración.*<sup>182</sup>

---

**180 AXELROD**, Toby. 2017. *Member of German right-wing party faces expulsion for disparaging Holocaust memorial*. The Jewish Chronicle. February 15 th. 2017. Consultada el día 8 de febrero de 2019 en <https://www.thejc.com/news/world/member-of-german-right-wing-party-faces-expulsion-for-disparaging-holocaust-memorial-1.432783>

**181 EDDY**, Melissa. 2015. *Migrant's Funeral in Berlin Highlights Europe's Refugee Crisis*. New York Times. June 16 th. 2015. Consultada el 18 de abril de 2018 en <https://www.nytimes.com/2015/06/17/world/europe/migrants-funeral-in-berlin-highlights-europes-refugee-crisis.html>.

**182 NEUENDORF**, Henri, 2015. *Controversial German Art Collective Buries Deceased Migrants in Berlin*. Artnet News. June 18 th. 2015. Consultada el 18 de abril de 2018 en <https://news.artnet.com/art-world/art-collective-bury-dead-migrants-berlin-30897>.



Fig. 115. Imán celebrando la ceremonia religiosa de enterramiento según el rito musulmán en el cementerio alemán de Gatow en Berlín. Proyecto *Die Toten kommen*, 2015.



Fig. 116. Ceremonia musulmana de enterramiento. Primera de las performances del proyecto *Die Toten kommen*, 2015.

Para continuar admitiendo que la situación de crisis en el Mediterráneo ha sido resultado de una gestión irresponsable, un *laissez faire* malintencionado basado en la inacción permitiendo pasivamente que miles de personas perdieran la vida en medio del mar. Rosenfeld acabará denunciando que:

*Fueron los políticos europeos, especialmente los alemanes, quienes redactaron las restrictivas leyes migratorias, ordenaron la construcción del muro europeo entre Bulgaria y Turquía, y por lo tanto forzaron a los desesperados migrantes a utilizar la traicionera ruta a través del Mediterráneo.* <sup>183</sup>

La primera ceremonia de enterramiento la llevó a cabo un imán en el cementerio berlinés de Gatow. El cuerpo de esta joven refugiada fue enterrado acompañada en la ceremonia por algunos de sus familiares residentes en Alemania. ZPS invitó a varios políticos del más alto nivel (incluida la canciller alemana Angela Merkel) que no acudieron al evento. La *performance*, la acción real de contenido religioso por un lado, y de naturaleza artística por otro, tomó como inspiración el texto de la obra teatral Antígona de Sófocles. Esta acción teatralizada estaba organizada para llamar la atención de los medios frente a la gestión de la crisis migratoria, una realidad por la cual cientos de inmigrantes y refugiados han fallecido convirtiendo la frontera sur de Europa en una de las zonas más mortíferas del mundo. Las víctimas carecen de nombres, carecen de rostro y nadie las reclama ni informa a sus parientes de la suerte que han corrido. ZPS trajo a esta inmigrante ya fallecida desde la frontera exterior de la Unión Europea hasta la capital alemana. El colectivo expresó su posición de esta manera:

*A la luz del hecho de que las víctimas no lograron entrar en nuestro país vivos, el Centro para la belleza política trae sus cuerpos. Para que de esta manera tengamos que enfrentarnos a las consecuencias de lo que hacemos, o más bien, de lo que no hacemos. Esta es la principal preocupación. La otra tiene que ver con que la intervención transforma a esos cadáveres en individuos que desafortunadamente perdieron sus vidas. Transforma a los refugiados en personas. Este proyecto confirma nuestra sensación de que estamos a punto de cometer de nuevo graves errores. Nunca nos preguntamos qué pasó con los que murieron. El arte ahora está haciendo exactamente eso. En el año 442 antes de Cristo se escenificó una obra teatral en Atenas.*

---

183 Ibid.



*La heroína de la obra era una mujer joven que desafiaba la voluntad del gobernante, desafiaba la ley, por así decirlo. El gobernante había ordenado que Polynikes no fuera enterrado. La obra contenía un diálogo entre dos mujeres. Una de ellas dice que compartía la indignación por la orden del gobernante, pero que no pudo reunir el coraje para organizar una rebelión contra esta decisión. Antígona responde: 'Usa esa excusa si quieres, pero yo iré y prepararé una tumba para mi querido hermano'. Ella comete un acto ilegal al hacer lo correcto... Nuestra esperanza confía en que escucharemos a los muertos ya que ignoramos sus gritos mientras todavía estaban vivos.<sup>184</sup>*

La primera presentación pública del proyecto *Die Toten kommen* fue seguida con enorme interés por los diversos medios, cadenas de televisión y periodistas que acudieron, generando lecturas positivas y reacciones adversas de toda índole. Recogidas en la página web del ZPS, estas declaraciones de diversos medios alemanes de gran difusión informaron sobre la nada convencional naturaleza artística del proyecto. El periódico de amplia tirada *Der Spiegel* informó que: *El Centro para la Belleza Política es un medio de un nuevo tipo: ¡ellos mismos crean las noticias que quieren leer en la primera página!*. La publicación *Tagesspiegel* sentenció: *La más radical interpretación de la Antígona de Sófocles que hemos visto en mucho tiempo*. La periodista Sonja Zekri afirmó en el periódico muniqués del *Süddeutsche Zeitung* que el proyecto era: *¡Pornografía política!*. -- *El proyecto Die Toten kommen podrá parecer horrible. Pero aún más horrorosa es la realidad en las fronteras externas de Europa* -- comentó la publicación *Vice*. La publicación *Nachrichten Kritik* argumentaba que el debate se centrara únicamente en sí: (...) *el tipo de arte realizado por ZPS cruza ciertos límites, en particular el límite entre el teatro y la realidad misma, como si las fronteras entre las palabras importasen más que las de la propia Europa*. O la comunicación del periódico *Der Stern* que valoraba con un criterio estético más articulado la intervención como heredera de las propuestas de *escultura social* de Joseph Beuys:

*Romper los tabúes y cruzar los límites es la marca registrada del Centro para la belleza política que se propuso llenar el vacío dejado por artistas como Joseph Beuys y Christoph Schlingensief. Ambos fueron pioneros en la movilización de los medios en nombre del arte. Hasta ahora, nadie ha hecho un mejor trabajo al demostrar la dispari-*

---

**184 WIDMANN**, Arno. 2017. *Zentrum für politische Schönheit Flugblätter gegen Diktatoren*. Berliner Zeitung. Consultada el 20 de abril de 2018 en <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-flugblaetter-gegen-diktatoren-27863928>.



Fig. 117. En primer término, sillas destinadas a acoger a las autoridades comunitarias y alemanas invitadas a la primera ceremonia-performance del proyecto *Die Toten kommen*.

*dad capitalista entre los cuerpos de primera y segunda clase que el artista conceptual español Santiago Sierra, quien, por ejemplo, pagó a varios jóvenes cubanos por aceptar ser tatuados con líneas en la espalda. Este es el contexto en el que las intervenciones del Centro para la belleza política deben ser consideradas: son, entre otras cosas, acciones de arte.*<sup>185</sup>

El proyecto *Die Toten kommen* en torno a la actual crisis de los refugiados denunció la despreocupación e inacción de las autoridades comunitarias europeas. La efectiva campaña publicitaria promovida a partir de la presentación del proyecto dejaba claramente expuesta a la luz pública la gravedad del asunto. Una situación que para este actual año 2019 se habrá cobrado la vida de miles de víctimas (migrantes, exiliadas, refugiadas por razón de guerra, tortura, estados fallidos o simple desesperación económica) que huyendo del continente africano (Libia, Argelia, Túnez, Egipto y países

<sup>185</sup> PICHLER, Nikolaus. 2019. *Aktionkünstler Philipp Ruch: "Wir brauchen mehr Ausgrenzung."* Stern. 09 März 2019. Consultada el 21 de abril de 2018 en <https://www.stern.de/politik/deutschland/themen/zentrum-fuer-politik-che-schoenheit-6910360.htm>

subsaharianos) y el Medio Este (Siria e Irak especialmente), sólo buscan un horizonte de vida digna en algún lugar al otro lado del Mediterráneo.<sup>186</sup> Los discursos denunciantes de la falta de políticas adecuadas a la crisis y la pérdida del valor ético-político de la acogida al refugiado en el actual programa de la Unión Europea, hicieron actuar a los integrantes del colectivo ZPS de manera similar a como pudieron actuar en los años 90 todos aquellos colectivos artísticos vinculados a la crisis del SIDA en los Estados Unidos. Frente a la obiedad (pareciera que los discursos y las *políticas de la hospitalidad*<sup>187</sup> pasaron de moda en el ámbito público e intelectual europeo), *Die Toten kommen* articuló una valiente propuesta artística cuyo eficaz eco social y mediático nos llevaría a concluir que la potencialidad de las prácticas de arte contemporáneo para agitar sigue estando intacta. Las autoridades competentes (los más altos responsables del gobierno alemán invitados al ritual religioso de enterramiento) observaban ausentes la eléctrica propuesta de denuncia que ponía en perspectiva el drama humano de los refugiados a la vez que conseguía reparar la muerte de la anónima víctima ofreciéndole un lugar en el cementerio berlinés de Gatow. Este proyecto reactualizó (tematizando una grave crisis) el papel de emergencia moral de los proyectos de los colectivos estadounidenses de las década de los 90 del siglo XX. Una continuidad entendida como herencia estética que pervive a pesar del paso de los años y el intencionado arrinconamiento de los discursos.

---

**186** “Más de 1.500 refugiados y migrantes han perdido la vida al intentar cruzar el Mediterráneo en los primeros siete meses de este año 2018. El sombrío hito se confirmó después de que más de 850 vidas se perdieran solo en junio y julio, lo que marca el cruce del Mediterráneo como la ruta marítima más mortal del mundo. ACNUR, la Agencia de Refugiados de la ONU, está particularmente preocupada ya que la tasa de muertes está aumentando, a pesar de que el número total de personas que llegan a las costas europeas se redujo significativamente en comparación con años anteriores. Alrededor de 60.000 personas han cruzado el Mediterráneo en lo que va del año 2018, aproximadamente la mitad que en el mismo período del año pasado y un retorno a los niveles anteriores a 2014. Sin embargo, 1 de cada 31 personas que intentaron cruzar en junio y julio fallecieron o desaparecieron, en comparación con 1 de cada 49 en el transcurso de 2017.” Fuente: UNHCR sounds alarm as Mediterranean Sea deaths pass 1.500 mark. 2018. The United Nations Refugee Agency. 3 de agosto de 2018. Consultada el 11 de febrero de 2019 en <https://www.unhcr.org/news/press/2018/8/5b6476bd4/unhcr-sounds-alarm-mediterranean-sea-deaths-pass-1500-mark.html>

**187 DERRIDA**, Jacques. 1998. *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*. Editorial Trotta. (p. 40) “La palabra ‘hospitalidad’ viene aquí a traducir, llevar adelante, re-producir, las otras dos palabras que la han precedido, ‘atención’ y ‘acogida’. Una paráfrasis interna, una especie de perífrasis a su vez, una serie de metonimias dicen la hospitalidad, el rostro, la acogida: la tensión hacia el otro, intención atenta, atención intencional, sí al otro.”



### 2.3. *Estética de la participación y narración global. Los proyectos de arte participativo y el futuro como hecho cultural*

*“Creo en el valor de la interrupción... como una forma de resistencia a la racionalidad instrumental y como fuente de transformación.”*

Claire Bishop <sup>188</sup>



Fig. 118. Claire Bishop

Los proyectos expositivos de los años 90 del siglo XX en los Estados Unidos que constituyen el objeto de análisis de esta tesis doctoral formaron parte de una emergencia cultural y social singular. Partiendo de esta idea, se podría concluir que aquellas propuestas no eran “mero trabajo de arte”. Aquellas emergencias fueron más allá de su

---

**188** Claire Bishop (1971) es una de las pensadoras más reconocidas de la actualidad en relación a los proyectos de *arte participativo* y las *políticas del espectador*. Bishop es profesora en el Departamento de Historia del Arte en el CUNY Graduate Center de Nueva York desde septiembre de 2008. Entre sus ensayos más relevantes se encuentran: *Participation*, (Participación), 2006; *Installation Art: A Critical History* (El arte de la instalación: una Historia crítica), 2005; y el influyente *Artificial Hells* (Infiernos artificiales), 2012. Su ensayo *Antagonism and Relational Aesthetics* (Antagonismo y estética relacional) publicado en la revista *October* en el año 2004, continúa siendo una refutación crítica de referencia con respecto a la *estética relacional*.

propio ámbito impulsadas por un espíritu moral, democrático y ciudadano que ayudó a paliar realidades dolorosas y complejas en el mundo del arte y en la sociedad estadounidense. De manera efectiva, todos los ciudadanos implicados en aquellos proyectos supieron aunar práctica artística y activismo, diálogo social e imaginación colectiva orientada en la mayoría de los casos hacia un objetivo común beneficioso. Todas aquellas muestras genuinas de compromiso constituyen el germen del *arte participativo* y de muchas otras prácticas de investigación estética y *relacional* concebidas para la intervención, la colaboración y la transformación social.

La crítica e historiadora del arte británica Claire Bishop en su ensayo de 2012 *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Infiernos artificiales. *Arte participativo y las políticas del espectador*) presentó con estas palabras este tipo de prácticas:

*Estos proyectos son solo una muestra del creciente del interés artístico en la participación y la colaboración que ha tenido lugar desde principios de la década de 1990 en multitud de ubicaciones globales. Este campo expandido de las prácticas del post-estudio se designa actualmente bajo una variedad de nombres tales como: arte socialmente comprometido, arte comunitario, arte intervencionista, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y (más recientemente) arte de práctica social. Me referiré a esta tendencia como ‘arte participativo’ ya que este término conlleva la participación de muchas personas (en oposición a la relación persona a persona de la ‘interactividad’) y evita las ambigüedades del ‘compromiso social’, que podría referirse a una amplio rango de trabajos diversos (...)*<sup>189</sup>

Definidos bajo la etiqueta general de *arte participativo* Bishop, analizará las particularidades de estos proyectos admitiendo sus especiales necesidades de recepción:

*Una cosa es clara: el análisis visual se queda corto cuando se confronta el material documental a través del cual se nos permite entender muchas de estas prácticas. Captar el arte participativo a partir de las imágenes es casi imposible: fotografías casuales de personas hablando, comiendo, asistiendo a un taller, a una proyección o a un seminario nos dicen muy poco, casi nada, sobre el concepto y el contexto de un proyecto determinado. Raramente proporcionan más que pruebas fragmentarias, y no*

---

**189** BISHOP, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. London & New York. (p. 1)

transmiten nada de la dinámica afectiva que impulsa a los artistas a hacer estos proyectos y que los ciudadanos participen en ellos.<sup>190</sup>

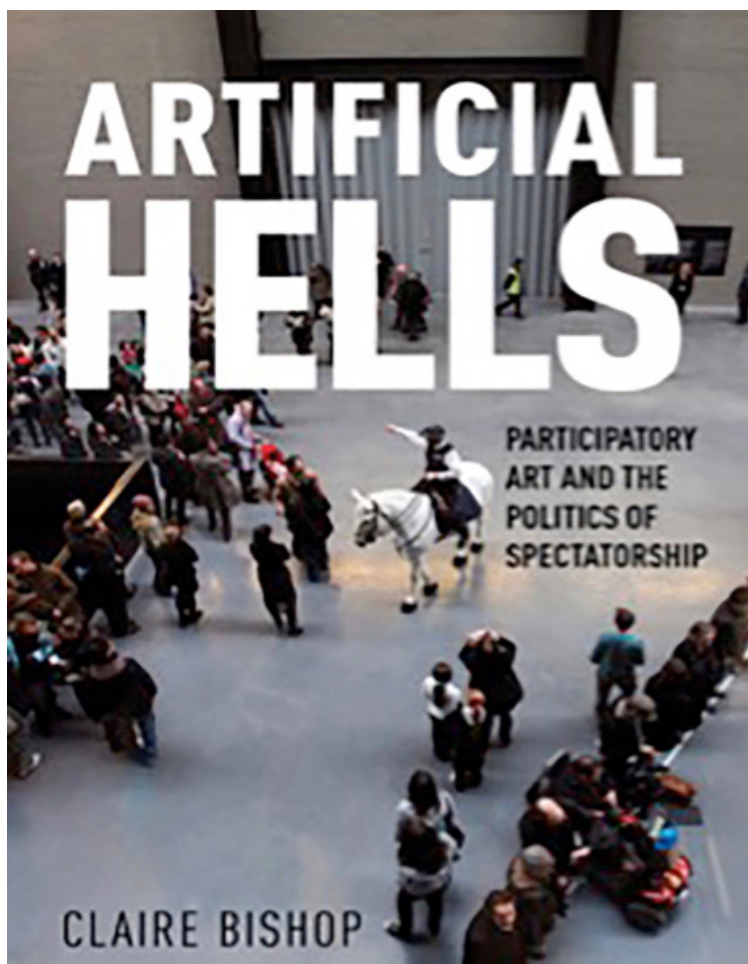


Fig. 119. Portada del ensayo de Claire Bishop *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2014.

Desde este punto de partida, Bishop utilizará su amplio y documentado ensayo para presentar una detallada historia de la *estética de la participación* desde las vanguardias (Dadá y futurismo), pasando por las prácticas de la *Internacional Situacionista* (Guy Debord), la escena artística Argentina durante la dictadura de los años 70 del siglo XX (Tucumán), los colectivos artísticos de la Europa del Este de los años 60 del

---

<sup>190</sup> Ibid. (p. 5)

siglo XX o los movimientos de arte comunitario de los años setenta en París, para llegar a proyectos educativos a largo plazo y las más recientes propuestas de artistas contemporáneos como Thomas Hirschhorn, Tania Bruguera, Pawel Althamer, Jeremy Deller o Paul Chan, entre otros.

Desde la aparición de su texto *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* (El giro social: la colaboración y sus descontentos) publicado en la revista Artforum en el año 2006, Bishop ha sido considerada una de las más brillantes voces críticas analizando las ambiciones políticas y estéticas -- así como las inconsistencias -- del *arte participativo*. El *arte participativo* es según Bishop el abordaje de la práctica artística que considera la *participación* activa del público en el proceso creativo de la obra como elemento esencial. La mayoría de estos proyectos están concebidos con la idea de que los espectadores se conviertan en autores, editores y observadores activos de tal manera que las propuestas sean completadas por medio de la interacción y la intervención buscando la superación de todas aquellas formas y prácticas que asignen una receptividad pasiva de la obra. En su ensayo, Bishop analiza al detalle la vertiente emancipadora que en ocasiones pueden presentar estos proyectos abriendo los discursos a criterios éticos y políticos no exclusivamente artísticos, e introduciendo temáticas procedentes de fuera del mundo de arte. *Artificial Hells* defiende con rigor historiográfico y lucidez teórica, un enfoque menos ortodoxo y restringido de la estética acercando fructíferamente los ámbitos del pensamiento político y social a las prácticas de arte contemporáneo. A este respecto, Bishop expone cómo la *participación* ayudó a superar el antiguo entendimiento de la idea de calidad estética para en su lugar proponer unos nuevos modos y una nueva praxis abierta a *una experiencia de la calidad diversa*. La historiadora lo expresará de esta manera en su ensayo:

*Al mismo tiempo, debe enfatizarse que uno de los objetivos de este libro es mostrar lo inadecuado de un enfoque sociológico positivista aplicado al arte participativo (como lo proponen, por ejemplo, los estudios de los think tanks sobre política cultural enfocados exclusivamente en los resultados demostrables) para reforzar la necesidad de mantener viva la reflexión sobre la idea de calidad no utilitarista que caracteriza a las humanidades. En el campo del arte participativo, la idea de calidad adquirirá un significado abierto (...)*<sup>191</sup>

---

191 Ibid. (p. 7)

Bishop explicará las circunstancias que propiciaron el acercamiento del arte a la práctica social, nombrando obviamente las aportaciones de Nicolas Bourriaud y su *estética relacional* orientada hacia lo interhumano favorecedoras de una práctica del encuentro interesada por la *resistencia a la estandarización social* de las conductas. A su vez, incluirá entre sus intereses, la categoría crítica de las *políticas del espectador* atendiendo a las estrategias desarrolladas por los artistas para revelar las condiciones formales, sociales, e incluso ideológicas, que intervienen en la producción de la idea de público y las potenciales diferentes audiencias. La *crítica institucional* del presente, los posicionamientos feministas, las críticas relacionadas con la precarización o la brutalidad de la globalización, etc. han ayudado a ampliar los temas abordados por los proyectos vinculados con las *políticas del contexto*<sup>192</sup> sin olvidar que muchas de esas propuestas han sido concebidas desde una ambición social transformadora.

En su posterior ensayo publicado en el año 2013, *Radical Museology or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Museología radical: ¿qué es contemporáneo en los Museos de Arte Contemporáneo?) Bishop examinará también el papel de las instituciones culturales en la vida social a partir del análisis de las programaciones del Van Abbemuseum en Eindhoven, Holanda, el Museo Reina Sofía de Madrid y el Museo Metelkova de Arte Contemporáneo en Ljubljana, Eslovenia. El ensayo supondrá un manifiesto a favor del término “contemporáneo” entendido como *proyecto político-hermenéutico para la producción de la historia*. En su opinión, el museo no debería contentarse con ser un mero productor de relatos culturales historicistas sino que debería proponer un entorno en el que experimentar con la percepción del presente articulando a su vez la posibilidad imaginativa del *futuro como hecho cultural* (Appadurai). De esta manera, el museo, la institución cultural o la fundación de arte tendrían la capacidad efectiva de convertirse en un espacio de articulación y de transformación de la conciencia social, un espacio de *participación* común en el que lo más valorable de una sociedad pudiera presentarse y comunicarse.

---

<sup>192</sup> Ibid. (p. 275) Para Bishop las *políticas del contexto* abordaron como estrategia estética efectiva la siempre elusiva realidad de la *participación*. Según la historiadora: (...) *la activación del público en el arte participativo se posiciona contra su contrario (...) el consumo pasivo del espectador (...)*. Al parecer esta activación pasó inevitablemente por la *politización del contexto* en el que el propio espectador estaba inmerso. Los artistas no hicieron sino hacer visibles esos contextos a partir de sus propuestas.





Fig. 120. El filósofo e historiador ruso Boris Groys

En su texto *On Art Activism* (Sobre el arte del activismo) del año 2014, el filósofo, historiador, comisario y crítico de arte Boris Groys<sup>193</sup> tematizó sobre la práctica artística contemporánea como vehículo para la activación cultural y ciudadana, reconociendo la novedad y la pertinencia de este tipo de propuestas cuyas aspiraciones primeras estarían orientadas hacia la transformación de nuestras condiciones sociales. Groys expondrá de manera explícita su cuestionamiento al respecto reconociendo que:

*Las discusiones actuales sobre el arte se centran en gran medida en la cuestión del activismo artístico, es decir, en la capacidad del arte para funcionar como arena y*

---

**193** Boris Groys nació en el año 1947 en Berlín Oriental, RDA. Ha desarrollado su actividad intelectual como crítico de arte, teórico de los medios y filósofo siendo actualmente profesor de estudios eslavos en la Universidad de Nueva York. Sus ensayos sobre las vanguardias soviéticas y el arte socialista *The Total Art of Stalinism* (El arte total del Estalinismo) del año 1992; *The Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990* (Ilustración total: Arte conceptual en Moscú 1960-1990) del año 2008; o *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (La historia se hizo forma: Conceptualismo en Moscú) publicado en el año 2010 han aportado -- a partir de la investigación de una valiosa documentación original -- una sorprendente visión de la escena artística disidente -- no oficialista, aunque tampoco prohibida por las autoridades -- durante el régimen soviético.

*medio para la protesta política y el activismo social. El fenómeno del activismo artístico es central en nuestro tiempo porque es un fenómeno nuevo, bastante diferente del fenómeno del arte crítico que nos fue familiar durante las últimas décadas. Los activistas del arte no quieren simplemente criticar el sistema de arte o las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema. Más bien, quieren cambiar estas condiciones por medio del arte, no tanto dentro del sistema de arte sino fuera de él, en la realidad misma.*<sup>194</sup>

Las diversas aportaciones del activismo en el arte serán consideradas por Groys desde una visión fenomenológica y social recordándonos con énfasis (al igual que Bishop lo hiciera en su *Artificial Hells*) que el concepto tradicional de calidad no es aplicable a las prácticas recientes ya que la práctica activista a la que se refiere participa efectivamente de ambas realidades -- la elaboración estética y la crítica social -- sin permanecer anclada en ninguna de las dos categorías. Groys apuntará que:

*Los intentos del activismo artístico de combinar arte y acción social son atacados desde ambas perspectivas opuestas: tradicionalmente artísticas y tradicionalmente activistas. La crítica artística tradicional opera según la noción de calidad artística. Desde este punto de vista, el activismo artístico parece ser artísticamente no lo suficientemente bueno: muchos críticos dicen que las intenciones moralmente buenas del activismo artístico sustituyen a la calidad artística.*<sup>195</sup>

Hacia el final de su análisis, después de haber tematizado sobre la estetización del acto político que ciertos proyectos activistas proponen, con un sorprendente giro de sentido Groys introducirá en el texto el recurso estético de la interrupción como modalidad antagónica que los artistas podrían aportar como “antidiseño” radical con el que quebrar la acrítica realidad de lo previsible. Según Groys, y en base a su análisis de las prácticas recientes, otra de las posibilidades del trabajo del artista sería interrumpir o quebrar algo:

*(...) tradicionalmente, asociamos el arte con un movimiento hacia la perfección. Se supone que el artista es creativo. Ser creativo significa, por supuesto, traer al mundo no sólo algo nuevo, sino también algo mejor: mejor funcionamiento, mejor aspecto,*

---

**194 GROYS**, Boris. 2014. *On Art and Activism*. In: e-flux, Nr. 56. Junio 2014. Consultada el día 28 de mayo de 2018 en <http://www.e-flux.co/journal/on-art-activism>.

**195** Ibid.

*más atractivo. Todas estas expectativas tienen sentido, pero como ya he dicho, en el mundo de hoy, todas están relacionadas con el diseño y no con el arte. El arte moderno y contemporáneo quiere hacer que las cosas no sean mejores, sino peores, y no relativamente peores, sino radicalmente peores: hacer cosas disfuncionales a partir de cosas funcionales, traicionar expectativas, revelar la presencia invisible de la muerte donde tendemos a ver solo la vida.* <sup>196</sup>

En la entrevista mantenida con el crítico John-Paul Stonard, Groys reconocerá la estrecha vinculación de las prácticas artísticas contemporáneas con los discursos culturales y con la misma práctica de la filosofía. Para él, filósofo y especialista en Historia de las vanguardias, esta idea no es ninguna impostura, ya que considera la filosofía como la “fuerza impulsora” de la práctica del arte. Y así lo expresará:

*Podemos mirar a los artistas de dos maneras. Primero, como si fuéramos biólogos, tratando de construir una historia neodarwinista de las ‘especies del arte’, a saber: cómo los artistas se desarrollaron, cómo tuvieron éxito, fallaron, sobrevivieron, etc. Según estos términos, la historia del arte sería formulada un poco como la botánica o la biología. La segunda forma de considerar la historia del arte sería como parte de la historia de las ideas. Tenemos la historia de la filosofía, la historia de la ciencia, la historia de la historia cultural, así como podemos tener la historia del arte. Entonces, la cuestión es si definimos la historia del arte más como botánica, o más como la historia de la filosofía. Yo, me inclino más por la segunda, porque, como he sugerido, la fuerza impulsora del arte es filosófica.* <sup>197</sup>

No es pues extraño para Groys que el *arte del activismo* (*Art Activism* según la etiqueta original inglesa acuñada por él mismo) como práctica estética de valor crítico esté habitualmente presente en los más importantes eventos internacionales del mundo del arte. Sus opiniones siempre sorprendentes, plenas de frescura, rigor analítico y novedad, parecen haber abierto nuevas vías de entendimiento en relación al *arte público*, el *arte participativo* y el activismo cultural.

Posiblemente, los temas abordados por Claire Bishop en sus ensayos (la *participación*, el arte instalativo, las *políticas de los espectadores* o la crítica museológica, entre

---

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> STONARD, John-Paul. 2007. *Boris Groys in Conversation with John-Paul Stonard. Immediations*. The Research Journal. The Courtauld Institute of Art. Londres. Vol. 1. 4. (p. 4)



Fig. 121. El historiador, curator y crítico de arte escocés Charles Esche

otros) junto a las refrescantes y refinadas lecturas (el arte disidente bajo el régimen soviético, el conceptualismo moscovita, las relaciones entre arte y poder, el arte activista, etc.) del filósofo Boris Groys hayan aportado al *stablissement* internacional del arte una iluminadora renovación conceptual en razón de la retadora realidad de las prácticas recientes. A los dos nombres anteriores habría que sumar la figura intelectual del crítico escocés Charles Esche (actual director del Van Abbemuseum de la ciudad holandesa de Eindhoven, y editor de la prolífica y pionera editorial Afterall Books) cuyos textos, proyectos de comisariado y publicaciones han renovado el panorama crítico de los últimos años naturalizando los proyectos de *arte participativo* en las programaciones de los museos de mayor visibilidad internacional. Estos tres sugerentes pensadores comparten posiciones no similares pero sí complementarias con respecto a las potencialidades del *arte del activismo* (Groys) cuya función pública y crítica ayudaría al avance democrático de nuestras sociedades (Esche) bajo la nueva concepción radical del museo (Bishop).

La reflexión “*La estética, por su lado, es el pensamiento del nuevo desorden*” escrita en su ensayo *Malaise dans l’esthétique* (Malestar en la estética) del año 2004 serviría bien para presentar la investigación filosófica de uno de los pensadores más autoriza-

dos del presente: Jacques Rancière.<sup>198</sup> En esta línea de relaciones, entre el fenómeno cultural, la estética y las nuevas formas de representación en la era de la globalización, las prácticas de arte contemporáneo -- relacionadas con la *participación* y la apertura a un “*conocimiento-otro*”-- serán vinculadas a una nueva vía cognitiva favorecedora y acogedora de la *otredad* más radical. En la introducción de su ensayo Rancière aclaró:

*Mi propósito no es defender la “estética”, sino contribuir a aclarar lo que esa palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Las páginas que siguen se dedican, más particularmente, a delimitar de qué manera un régimen de identificación del arte se vincula a la promesa de un arte que sería más que un arte o no sería arte. Buscan mostrar, en síntesis, cómo la estética en cuanto régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica.*<sup>199</sup>

Su ensayo *Sobre políticas estéticas* publicado en el año 2005 por el Servei de publicacions de la Universitat de Barcelona en colaboración con el Museu d'Art Contemporani, MACBA, de esa misma ciudad, supuso una respuesta al cuestionamiento en torno a las relaciones entre la autonomía del arte y los juegos mundanos del poder político. Gerard Vilar, editor del libro reconoció en la reseña de la publicación que: *La relación entre el arte y la política, que se ha abordado a menudo como una relación entre dos términos separados y bien identificados, no es tal, ya que el arte puro y el arte comprometido son dos caras de la misma moneda*. Para reconocer a continuación, el importante papel jugado por el lenguaje aplicado al análisis de las nuevas prácticas de arte contemporáneo:

*Para la filosofía del arte contemporáneo, el desafío es intentar comprender el*

---

<sup>198</sup> Si de comenzar a abrir el paradigma cultural del presente en base a la consideración de las nuevas formas de la racionalidad contemporánea se trata, las aportaciones de Rancière sean posiblemente una de las lecturas más lúcidamente articuladas y oportunas. Sus ensayos *Le Maître ignorant*, 1987 (El maestro ignorante), *La Chair des mots: Politique de l'écriture*, 1998 (La carne de las palabras: política de la escritura), *Le partage du sensible*, 2000 (La división de lo sensible), *Le destin des images*, 2003 (El destino de las imágenes), *La haine de la démocratie*, 2005, (Odio a la democracia) y *Le spectateur émancipé*, 2008 (El espectador emancipado), entre otros, han convertido la producción del pensador francés en una de las lecturas más oportunas y autorizadas sobre la estética en el presente.

<sup>199</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona. (p. 11)



*arte contemporáneo en general, al mismo tiempo que este se produce y ve la luz. Parece muy difícil hacer esto sin una renovación importante de nuestro vocabulario. La filosofía del arte contemporáneo no podrá aportar grandes cosas a la conciencia del arte sin ser ella misma creativa en el momento de reinventar y renovar el lenguaje con el que nos referimos a esto que hacen los artistas actuales.*<sup>200</sup>

Rancière con su habitual tono de sencilla elocuencia y asertiva narración desplegará en las siguientes páginas del ensayo un revelador análisis por medio del cual conseguirá exponer la nueva vía abierta en el presente por el arte, los artistas y sus agentes que:

*(...) en lugar de oponer radicalismo artístico y utopía estética, prefiere poner una distancia entre ellas. (...) Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos.*<sup>201</sup>

Lo que Rancière pretende detectar en el actual panorama “postutópico” es la aparición de una concepción renovada del arte, que no separará de manera categórica arte y política, sino que identificará la actual *función comunitaria* del arte como constructora de *espacios específicos dispuestos de forma inédita* y singular de mano de los artistas y sus propuestas. Rancière identificará el arte -- no como el lugar de la confrontación de los radicalismos estético y político -- sino como *el espacio de relaciones* susceptible de *reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común*. La sutil lectura del pensador francés nos desvelará que el arte no es político en virtud de los mensajes, los contenidos o las imágenes y sentimientos que comunique sobre el mundo, ni tampoco por las denuncias que exprese públicamente con respecto a las dinámicas democráticas, los conflictos y las identidades sociales. Según Rancière aclarará de manera prístina que el arte: *“Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.”* Así, vivir el tiempo y el espacio de manera diferen-

---

**200 RANCIÈRE**, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée. (p. 23)

**201** Ibid. (p. 15)

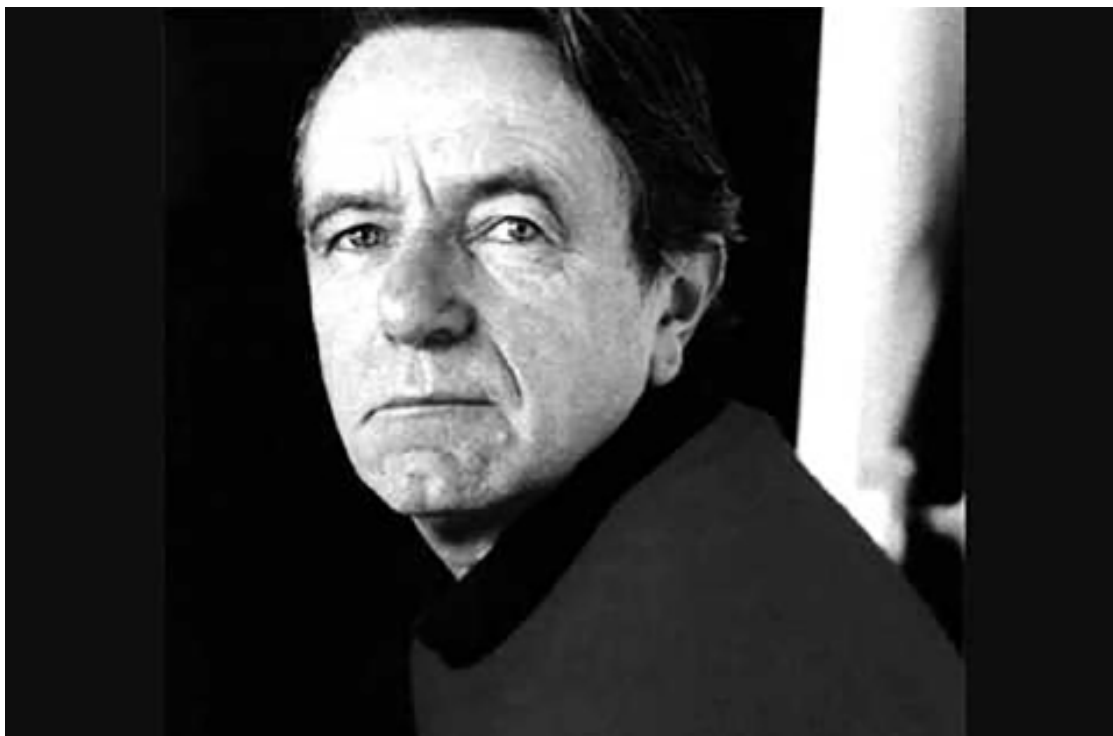


Fig. 122. Jacques Rancière.

cial y crítica, será pues lo genuinamente político en la experiencia estética. Su análisis concluirá anunciando cómo las expresiones del arte actual (especialmente las vinculadas a la *estética relacional*, las *políticas del espectador* y el *arte participativo*) han transformado la percepción del espectador redefiniendo el *status* de la audiencia y reconfigurando el concepto de *especificidad del lugar* y la idea de comunidad ciudadana. En el cuarto capítulo titulado *Los espacios del arte* se detendrá a definir con precisión el papel de las instituciones que dedican su empeño a la colaboración con los artistas y a la producción, presentación y comunicación pública de sus prácticas considerando que:

*Si hay espacios del arte, es porque ahora el arte se define menos por criterios de perfección técnica o de apropiación para determinados fines que por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica. Los espacios de arte son también sus instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que definen su especificidad. El museo es un espacio esencial del arte porque el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y ésta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad.* <sup>202</sup>

---

202 Ibid. (p. 69)

Insistiendo en la idea expresada -- *el museo es el espacio esencial de la experiencia estética* -- Rancière definirá las cuatro líneas básicas que institucionalmente deberían orientar a los museos con la idea de ejercer un liderazgo cultural generador y dialécticamente coherente. Estas cuatro directrices reflexionadas de manera ampliada concebirían:

1. El museo como *programa cultural-educativo* encargado de acercar, difundir, comunicar, hacer comprensible y disfrutable el legado común de la cultura (en este caso, de naturaleza visual.)

2. El museo como *programa estético radical* basado en la especificidad de su función social para producir, presentar y comunicar la singularidad de la práctica estética y la actuación de los artistas.

3. El *museo como programa militante de denuncia de los espacios de arte* que se ocuparía de presentar socialmente todas aquellas voces críticas con la institucionalidad en una suerte de autoreflexivo ejercicio democrático de *de-construcción* y presentación de las disidencias como diálogo.

4. El cuarto programa *trataría de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios* reestableciendo de nuevo el carácter utópico en las prácticas artísticas y su horizonte cultural. Este impulso utópico estaría ahora institucionalmente constituido para la producción, presentación y comunicación de contenidos orientados hacia *los proyectos de una nueva vida*.

Rancière apuntará con buen criterio que las funciones tradicionales del museo han sido ya superadas, encaminándose ahora hacia una nueva exigencia crítica e institucional como “espacio del arte” cuyos roles principales serían favorecer la *participación ciudadana* en diálogo con el presente, el pasado y el futuro a partir de la confrontación y el disfrute de la experiencia estética compartida. Este proyecto para el nuevo museo debería ser articulado como proyecto para todos y sin necesidad, insiste el pensador, de renunciar al refinamiento artístico, conceptual o ciudadano.



Fig. 123. El teórico de la globalización Arjun Appadurai

Desde un ámbito aparentemente alejado de la crítica del arte contemporáneo, el antropólogo cultural Arjun Appadurai <sup>203</sup> lleva años tematizando en torno a cuestiona-

---

**203** Nacido en la ciudad Bombay, India, en 1949 donde pasó su infancia y su juventud, se trasladó a Chicago para realizar sus estudios universitarios y de doctorado. Appadurai ha desarrollado posteriormente una vibrante e intensa carrera académica en diversas instituciones siendo catedrático de Antropología, lenguas y civilizaciones del sur de Asia de la Universidad de Chicago, Director del Centro de Estudios de la globalización de la Universidad de Yale, tutor principal en el New College of the Global Initiative y Profesor de Estudios de Educación y Desarrollo Humano en la Escuela de Cultura de la Universidad de Nueva York, entre otras posiciones. Su larga vida académica ha de entenderse bajo la perspectiva de su brillante producción intelectual cuyos influyentes y pertinentes ensayos incluyen *Worship and Conflict under Colonial Rule*, 1981 (Adoración y conflicto bajo la regla colonial); *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, 1990 (Disyuntura y diferencia en la economía cultural global); *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, 1996 (Modernidad en su conjunto. Dimensiones culturales de la globalización) y *Fear of Small Numbers*, 2006 (Miedo a los números pequeños), entre otros. Su inspirador ensayo *The Future as a Cultural Fact*, 2013 (El futuro como hecho cultural) recogió sus investigaciones dedicadas a la antropología de la economía que se vieron reforzadas por la publicación de *Banking on Words: The Failure of Language in the Age of Derivative Finance* 2016 (La banca de las palabras: El fracaso del lenguaje en la era de las finanzas derivativas).

mientos vinculados a la *teoría de la globalización* y sus estéticas. Esta intensa y original investigación sobre la globalización ofreció un nuevo marco para el estudio cultural del mundo global mostrando la fuerza social de la imaginación. Appadurai examinará nuestra época a partir de sus características más determinantes definidas a partir de la migración masiva, la mediación electrónica, la búsqueda de alternativas a la realidad y al concepto del estado-nación, las nuevas formas del capitalismo y la financierización, los debates sobre el multiculturalismo, la violencia étnica, etc. En sus ensayos ha tematizado sobre la circulación mediática de las imágenes para mostrar cómo a menudo – por ejemplo, la cultura popular de su propio país, la India -- se apropió, tomó prestadas, o inventó de manera sorprendente estilos de vida a partir del consumo y la reelaboración imaginaria. Su investigación ha analizado *la imaginación como práctica social* reconociendo que:

*La imagen, lo imaginado, lo imaginario: todos estos son términos que nos dirigen a algo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como práctica social. Ya no es mera fantasía (opio para las masas cuyo trabajo real es otro), ya no es simple escape (de un mundo definido principalmente por propósitos y estructuras más concretos), ya no es pasatiempo de élite (por lo tanto, no relevante para las vidas de la gente común) y ya no es mera contemplación (irrelevante para nuevas formas de deseo y subjetividad), la imaginación se ha convertido en un campo organizado de prácticas sociales, una forma de trabajo (en el sentido de una práctica laboral y culturalmente organizada) y una forma de negociación entre lugares de acción (entre individuos) y campos de posibilidad definidos globalmente (...) La imaginación es ahora central para todas las formas de actuación y compromiso, es en sí misma un hecho social, y es el componente clave del nuevo orden global.*<sup>204</sup>

Su visión ha otorgado a la imaginación social una capacidad sin precedentes para la articulación cultural del futuro. Un futuro cuyas nuevas formas de gobernanza (económica, simbólica, ecológica, etc.), nuevos modelos de finanzas y extraordinarios dispositivos globales de comunicación son ya el presente. Su etiqueta de *imaginario social (social imaginary)*<sup>205</sup> analizó el uso por parte de

---

**204 APPADURAI**, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. (p. 31)

**205** Ibid (pp. 30-34) El imaginario es el conjunto de valores, instituciones, leyes y símbolos comunes a un grupo social en particular a través del cual la ciudadanía imagina su totalidad social. La idea de imaginario de Appadurai ha influido a la sociología, la filosofía, la teoría de la globalización y los estudios de medios.



pensadores y artistas al abordar la enorme riqueza de conocimientos que transitan entre los campos de la pragmática gestión político-económica y las nuevas posibilidades de la imaginación. Esta transitividad parecería obvia al analizar las propuestas de los colectivos artísticos actuales, como por ejemplo, Zentrum für Politische Schönheit o la Oficina de Innovación Política, a los que está dedicada la segunda parte de esta tesis. Appadurai anunciará en varios de tus textos la importancia y el valor de los agentes de la cultura (los artistas) como responsables directos de la conformación del *imaginario social* al que aportan nuevas posibilidades de articulación de la idea de lo común, la comunidad y sus posibles vías de *participación*. En este punto, los conceptos aportados por las visiones de Appadurai y Bishop podrían confluir ya que las expresiones visuales -- por ejemplo, las enmarcadas dentro de las prácticas de *arte participativo* -- operarían desde cierto entendimiento del activismo transfronterizo (*Cross-border Activism*) con capacidad para proponer proyectos orientados (*Issued Based*) hacia las más urgentes necesidades de una comunidad local específica. Estos temas podrían ir desde las urgencias del medio ambiente a la explotación laboral de los menores o las mujeres, pasando por contenidos de identidad (*Identity Based*) que aborden problemáticas indigenistas, de la diáspora, los *subalternos*, etc. Muchos de estos proyectos de *arte participativo* (desde la temprana exposición en Chicago *Culture in Action* hasta las más recientes propuestas del colectivo danés Superflex, por citar sólo algunos proyectos más conocidos) han facilitado la articulación de comunidades -- a veces efímeras o temporales -- cuyo objetivo no era otro que *estetizar el tiempo de la participación*. El verbo estetizar en la frase anterior puede ser sustituido por: poner en valor, actualizar, poner en marcha, hacer posible, potenciar, empoderar, problematizar, recrear, etc. Esta estetización en ocasiones se orientará hacia la resolución de conflictos reales o hacia la denuncia democrática, hacia la compensación colectiva de algún problema acuciante, la reparación, la experiencia del estar juntos, etc.

En el ensayo *The Future as a Cultural Fact* <sup>206</sup> (El futuro como hecho cultural) Appadurai analizará estos fenómenos. En el capítulo ocho titulado *Deep Democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics* (Democracia real: gobernanza urba-

---

**206 APPADURAI**, Arjun. 2013. *Deep Democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics. The Future as Cultural Fact: Essays on Global Condition*. Verso. London & New York. (pp.153-177)

na en el horizonte de la política) presentará los tres fenómenos más determinantes y novedosos del actual proceso de la globalización asumiendo que:

1. La globalización está generando geografías de gobernanza anteriormente inexistentes que nos permiten ser testigos de nuevas formas específicas de poder organizado e informado por conocimientos especializados que superan y exceden el marco de las naciones-estado.<sup>207</sup>

2. La realidad histórica y cultural de la *nación-estado* está atravesando un periodo de profunda crisis, redefinición y transformación.

3. La naturaleza de la gobernanza global ha sido transformada debido en parte a la aparición de numerosas organizaciones no gubernamentales de todo tipo, carácter y escala desde 1945. (Un fenómeno vinculado al orden institucional internacional posterior a la Segunda Guerra mundial, Bretton Woods,<sup>208</sup> la aparición de las Naciones Unidas y la circulación y legitimación global de los discursos de las *políticas de los derechos humanos*.)

A partir de este análisis (cuyas observaciones más recurrentes son la novedad y la transformación) Appadurai se prestará a comentar una experiencia de gestión local real llevada a cabo en los barrios más pobres de la ciudad hindú de Bombay. Appadurai volverá a abogar por la efectivos métodos de la colaboración y el activismo transfronterizo (*Cross-border Activism*) que opera a través de redes de apoyo transnacionales (*Trans-*

---

**207** Un ejemplo ilustrativo de este fenómeno específico y autónomo dentro del marco de las naciones podría ser ejemplarizado por el concepto de *ciudad global* acuñado por la pensadora social Saskia Sassen.

**208** El sistema de Bretton Woods fue el primer sistema utilizado para controlar el valor del dinero entre diferentes países con el objetivo de mantener la tasas de cambio de sus respectivas monedas dentro de un valor fijo. El sistema estableció reglas para las relaciones comerciales y financieras entre los principales estados y planes para reconstruir el sistema económico internacional después del final de la Segunda Guerra Mundial. En julio de 1944, 730 delegados de 44 países acudieron a Bretton Woods, New Hampshire, Estados Unidos, para la Conferencia Monetaria y Financiera de las Naciones Unidas, estableciendo el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF) y el Fondo Monetario Internacional (FMI). Bretton Woods funcionó hasta el año 1971, cuando la creciente tensión, la crisis económica y la negativa de los Estados Unidos a la conversión de dólares en oro llevó al sistema a su colapso.

*national Advocacy Networks*) cuyos resultados de efectiva *performatividad democrática* podrían ser útiles ejemplos para futuros modelos de gobernanza y *participación*. El caso de estudio presentado acontece en la populosa ciudad de Bombay a partir de su colaboración personal sobre el terreno con las organizaciones: *Alliance SPARC*, la *Asociación de Mujeres Mahila Milan* y la *National Slum Dwellers Federation*, NSDF (Federación Nacional de Habitantes de Chabolas). Estas tres organizaciones autogestionadas por los habitantes de los barrios infradesarrollados de la ciudad se definen por su actuación en favor de los ciudadanos más pobres, el trabajo social y la creación de una conciencia ciudadana para el bienestar entre las capas *subalternas* más bajas en base a una peculiar organización comunitaria que, según apunta Appadurai:

*En lugar de actuar con modelos traídos de fuera de los barrios por algún organizador que enseñe a las comunidades locales cómo exigir al Estado sus obligaciones normativas con respecto a los pobres, la Alianza está comprometida con métodos de organización, movilización, enseñanza y aprendizaje contruidos sobre los conocimientos que los ciudadanos pobres ya poseen y comprenden. El principio más importante de este abordaje es que nadie sabe más sobre cómo sobrevivir a la pobreza que los mismos pobres.*<sup>209</sup>

Desde esta perspectiva, basada en la experiencia de los más desposeídos y gestionada por ellos mismos en base a sus conocimientos, la Alliance SPARC ha desarrollado una compleja relación con varios niveles de la burocracia estatal y local cuya acción ha buscado una política de negociación a largo plazo y exigencia constante sobre las autoridades. Appadurai apuntará que la *política de la paciencia* (*Politics of Patience*) ejercida por estos pobladores de chabolas se convirtió en una estrategia efectiva a pesar de tener que confrontar desfavorecidas situaciones de supervivencia diaria. A esta última circunstancia Appadurai la designará como la *tiranía de la emergencia* (*Tiranny of Emergency*). El pensador volverá a describir las peculiaridades políticas que motivan a esta organización que ha de lidiar con paciencia la urgencia del día a día considerando que:

*Como todos los movimientos interesados por la transformación de la conciencia y la auto-movilización, existe dentro de la Alianza un esfuerzo consciente para inculcar protocolos precisos de discurso, estilo y formas organizativas. La coalición cultiva un*

---

209 Ibid. (p. 160)

*estilo altamente transparente, no jerárquico, antiburocrático y anti-etnocrático (...)* <sup>210</sup>

Esta, en apariencia anarquista manera de gestionar las incesantes complicaciones de la vida cotidiana de una población altamente desposeída, según argumenta Appadurai, fue muy efectiva ya que basó su acción en una total cercanía con los propios interesados y en la resolución de sus preocupaciones de supervivencia básica (alimentación, higiene, trabajo, vivienda, representación, salud, etc.) a través del empoderamiento del colectivo de los pobres, la política de microcréditos y los ahorros y, finalmente, el pragmatismo en la consecución de logros tangibles que pudieran ser usados como ejemplos de autogestión exitosa ante las autoridades locales y estatales. De tal modo, que lo descrito por Appadurai con respecto a la *Alliance SPARC* es una novedosa manera de articular una comunidad (bastante numerosa por cierto) a partir de la autogestión efectiva basando esta política en sus propias experiencias y conocimientos.

El éxito de la *Alianza SPARC* radicó en su capacidad para el diálogo con las autoridades y, lo que es quizás más decisivo, con los niveles locales y estatales de la burocracia. Este logro de un colectivo ciertamente marginal, carente de presencia, representación pública y de formación específica más allá de sus conocimientos experienciales, etc. sirvió como ejemplo de lo que Appadurai definió como democracia real (*Deep Democracy*). Un ejemplo pragmático de democracia generado y articulado desde la base social en vista a una mejora efectiva de las condiciones de vida y la auto-representación de los más pobres de la ciudad de Bombay. Todo ello fue basado en una *gobernanza desde abajo* (*Governmentality from Bellow*) animada por las relaciones sociales y la experiencia de pobreza compartida cuyo espíritu se orientó hacia la *participación* activa y no ortodoxa de las *políticas del conocimiento* (*Politics of Knowledge*) y el derecho al conocimiento (*Right to Research*).

Estas estrategias de colaboración, otorgaban validez al conocimiento experiencial de los pobres legitimando esos saberes, a la vez que dieron realidad social a sus “invisibles” existencias, de manera tal que esta invitación a la *participación* fue expresión de las *políticas del reconocimiento desde abajo* (*Politics of Recognition from Below*).

---

<sup>210</sup> Ibid. (p. 162)

La insistencia de Appadurai por acuñar todas estas etiquetas críticas definidas en base a una realidad objetiva de *participación*, obedece a su interés por definir desde su campo, la teoría de la globalización, todas aquellas actitudes susceptibles de articular estrategias novedosas de resistencia confrontando la precariedad. Insistir en que algunas de esas etiquetas (*Democracy from Bellow, Politics of Knowledge, Right to Research*, etc.) parecen animar también las propuestas de algunos de los colectivos de *arte participativo* actual en su reclamación de mejoras democráticas y sociales.

Hacia el final de su ensayo, Appadurai concluirá que el ejemplo aportado por la *Alliance SPARC* podría servir como modelo efectivo para imaginar estrategias de gobernanza de alcance transnacional y global para la resolución de los conflictos (él piensa en la utilidad de estas experiencias como modelos de gestión útiles para los ciudadanos más desfavorecidos.) Appadurai, pues, no renuncia a un proyecto de democracia a nivel global que pudiera ser implementado a partir de una genuina y comprometida reflexión de acogida a los millones de ciudadanos marginados que habitan el planeta.

Appadurai nos recordará que un giro epistemológico es necesario para dar cabida a nuevos saberes, nuevas gestiones y nuevas vías de *participación*. Esa nueva visión de la gobernanza otorgará gran importancia a las aportaciones (de conocimiento, experiencia, lenguaje, imaginario, humor, y resistencia) ya existentes en el mundo real de las personas incluyendo entre ellos a los pobres. En esa nueva visión, la capacidad imaginativa de los artistas y los activistas en colaboración con los propios ciudadanos interesados, generará soluciones alternativas altamente beneficiosas ya que:

*Atendiendo a su semántica, la etiqueta de democracia real sugiere también las ideas de raíces, anclajes, intimidad, proximidad y localismo. Todas estas ideas poseen importantes asociaciones. Muchas de las ideas tratadas en este texto están relacionadas con valores y estrategias que poseen estas cualidades. Todas ellas tienen que ver con el espíritu de la democracia como inclusión, participación, transparencia y responsabilidad, articuladas dentro de formaciones activistas. Me gustaría sugerir que el alcance colateral de estos movimientos – con sus esfuerzos para construir redes internacionales o coaliciones – forma también parte de su naturaleza y de lo que yo considero la democracia real.* <sup>211</sup>

---

211 Ibid. (p. 176)

No querría concluir sin comentar e insistir en la idea que recorre los contenidos de este epígrafe. Muchos de los proyectos actuales propuestos por los colectivos artísticos presentados en esta tesis como casos de estudio y mis proyectos mismos abordan la práctica artística desde unas visiones cercanas a las ideas de *arte participativo* (Bishop, Groys, Esche) las concepciones de las políticas estéticas del arte actual (Rancière) y la idea de *democracia real desde abajo* (Appadurai). No lo hacen como una mera traslación discursiva de las ideas aquí expuestas sino actualizando *performativamente* las capacidades imaginativas de la *participación* entendida de acuerdo a las prácticas de arte contemporáneo y su potencial imaginativo, *dialógico* y transformador. En el presente, las conexiones entre compromiso social, prácticas estéticas y *participación* parecen más que nunca intensamente imbricadas.



## 2.4. Estética de las causas perdidas, narratividad resistente y arte del activismo

*“Cada crisis trae consigo desorden intelectual y moral.  
Es por tanto necesario crear personas sobrias, pacientes,  
que no desesperen ante los peores horrores  
y que no se exalten con cada estupidez.  
Pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad.”*

Cuadernos de la cárcel (1929-1930)

Antonio Gramsci

En su ensayo *On Lost Causes* <sup>212</sup> (Sobre las causas perdidas) el filólogo y crítico de la literatura Edward W. Said presentó unas sorprendentes y mundanas conclusiones en torno a la lucha política, el activismo y la producción estético-literaria. En su texto Said llevará a cabo un detallado análisis del significado y el fenómeno de la causa (referida a una realidad de naturaleza política y colectiva) describiendo con estas palabras su objeto de análisis:

*Una causa perdida está mental y pragmáticamente asociada con una causa sin esperanza: esto es, una idea que en su día fue apoyada y en la que se creyó pero en la que no se puede ya seguir creyendo salvo como una causa sin esperanza de logro. El tiempo para la convicción y la creencia han pasado, la causa no parece ya contener ninguna validez o promesa, aunque en algún tiempo pudiera haber poseído ambas. Pero: ¿son acaso la pertinencia y la convicción asuntos vinculados a la interpretación y el sentimiento o, en cambio, están derivados de una situación objetiva? Esta, creo, es la cuestión central de este asunto.* <sup>213</sup>

A partir de este sencillo planteamiento reconocerá que el hecho de que una causa parezca definitivamente perdida se desprenderá de un juicio fruto de la lectura de una serie de eventos y acontecimientos objetivos pragmáticamente observados. Said

---

**212 SAID**, Edward W. 2002. *On Lost Causes*. Harvard University Press. (pp. 527- 553) *Reflections on Exile and Others Essays*.

**213** Ibid. (p. 527)

presentará con su peculiar astucia intelectual unos sencillos y gráficos ejemplos para ilustrar que efectivamente la narración es central a la hora de decidir cuál es el estado de una causa:

*Cuando decimos que Jimmy “nació perdedor”, la frase se utiliza después de que su desafortunado recorrido vital se nos presente, a saber: nació de padres sin recursos que se divorciaron, Jimmy vivió posteriormente en casas de acogida para entregarse en una edad temprana a una vida de delincuencia y crimen, etc. La narrativa del perdedor estará explícitamente contrastada con la historia de alguien que, o bien haya superado todos los obstáculos (triunfando en la adversidad), o bien haya nacido en un ambiente de circunstancias favorables, se haya desarrollado brillantemente, y finalmente, haya sido galardonado con el Premio Nobel de física... <sup>214</sup>*

La narración de una causa perdedora pues se entenderá obviamente con mayor facilidad en contraposición y en contraste con una causa exitosa. De manera tal que los factores determinantes para definir el signo de la narración serán: por un lado, las circunstancias que afecten al momento en el que se emita el juicio, por otro lado, quién emita el juicio. Said apuntará de nuevo con humor que:

*(...) el tiempo de hacer el juicio, por lo general coincidirá con algún momento crucial en la vida de alguien. Si estoy a punto de embarcarme en mi sexto matrimonio, tendré que decidir si, o bien, soy yo el que no encajo en la vida matrimonial, o bien, si he de considerar que la institución del matrimonio sea en sí misma una “causa perdida” (...) <sup>215</sup>*

Remitiéndonos a lo escrito por Said, el tiempo de la narración (el “cuándo”) determinará el signo (feliz o infeliz, exitoso o fracasado) de la narración. No menos determinante será el “quién”. Cae por su propio peso que si fue tu contrincante o tu enemigo el que emitió un juicio sobre tu causa, obviamente serás vilipendiado, atacado y considerado el más vil de los activistas. Esta estrategia de desprestigio por parte del adversario -- bastante común en el ámbito de la política -- no buscará sino minar la confianza dejando bien clara la imposibilidad de éxito de nuestra causa.

El texto seguirá avanzando tomando como inspiración a Antonio Gramsci, para

---

<sup>214</sup> Ibid. (p. 528)

<sup>215</sup> Ibid. (p. 528)

aclarar que no importará cuán difícil pueda llegar a ser la situación, la prerrogativa última para mantener la iniciativa seguirá siendo una decisión de naturaleza ética exclusivamente individual. De manera que la imagen de Gramsci escribiendo -- *pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad* -- en la cárcel de Turi en Italia se presentará como ilustración de la determinación subjetiva de resistir frente a la abrumadora objetividad de los hechos (una condena de 20 años en prisión). Este desequilibrio entre voluntad de resistencia y desesperada realidad de la causa, sólo será soportable en base a la particular realidad política por la cual:

*La palabra “causa”, después de todo, adquiere su fuerza y su resonancia en el estricto sentido de que su realidad va más allá de los individuos; tiene el significado de un proyecto, una búsqueda y un esfuerzo que sobrepasa las individualidades, dirigiendo sus energías, enfocando sus esfuerzos e inspirando su dedicación.* <sup>216</sup>

Recapitulando lo expuesto, diríamos que la narratividad determinarán el signo de la causa que será expresión de una intención ética que trascenderá lo meramente individual para alumbrar la acción colectiva de un grupo humano, una comunidad, un partido o una nación. Hasta este instante, el texto ha avanzado de manera clara y directa para exponer la importancia de la narración en la configuración de nuestra imagen del mundo. El enfoque ha servido a Said para situar al lector en el lugar exacto al que quería llevarle ya que a continuación va a introducir el cuestionamiento (el giro estético y filológico) que realmente le importa a través de un ilustrado salto, haciendo uso de un conocedor y autorizado análisis de la Historia reciente del Medio Este (comenzando por la presencia británica en el territorio de Palestina anterior a la creación del Estado de Israel en el año 1948, pasando por la aparición del panarabismo de Abdel Nasser en la década de los 50, y acabando en la Guerra de los Siete días en el año 1967, etc.) para determinar cómo el paso del entusiasmo a la desilusión (el entusiasmo de la juventud por la causa Palestina se tornó con los años en desencanto ante los aparentemente insustanciales avances de la causa nacional) es también el paradigma en el que se desenvuelve la novela europea del siglo XIX.

*La forma estética de esta trayectoria* (la narración del entusiasmo a la desilusión)

---

**216** Ibid. (pp. 529-530)

*está encarnada por la gran tradición de la novela realista europea*, comentará Said, y para ilustrar esta antigua predisposición de la forma novelística por las historias desilusionantes, hará referencia a la obra de Gustave Flaubert, *Education sentimentale* <sup>217</sup> (Educación sentimental) que narró las vidas de dos jóvenes soñadores de provincias, -- Frederic Moureau y Deslauriers --, llegados a París con la ambición de triunfar en sus respectivos intereses: Frederic como novelista, Deslauriers como filósofo y político. Los eventos de la novela transcurrirán durante la revolución de 1848 en medio de un ambiente social altamente acelerado repleto de:

*(...) arribistas, defraudadores, oportunistas, bohemios, prostitutas y mercaderes (aparece un sólo un hombre noble, un modesto e idealista trabajador) que compiten unos contra otros a través de un incesante sucesión de bailes, carreras de caballos, insurrecciones, escenas mafiosas, subastas y fiestas.* <sup>218</sup>

La revolución parisina del 1848 fracasa, Napoleón III acabará asumiendo el poder, las esperanzas puestas en el cambio se han desvanecido y ningunos de los sueños de juventud se han cumplido. Los años han pasado y cada uno por separado ha llevado vidas ciertamente azarosas (Frederic como agente colonial en ultramar, ha viajado, tenido amantes, dejado atrás amistades profundas, etc. Deslauriers cambió muchas veces de ocupación vagabundeando de oficio en oficio...) sin evitar la melancolía, el extrañamiento o la inercia vital. Nada de lo soñado se ha cumplido; el proyecto vital de juventud no pudo haber quedado más oscurecido e irreconocible. Said aseverará a continuación que:

*(...) La novela expresa un mundo fallido y vacío de ningún Dios. Los héroes han sido transformados en mujeres y hombres seculares, sometidos a dislocaciones interiores, pérdida, locura, y a la condición que Lukács llama de "vagabundeo trascendental". Una brecha se ha abierto entre la idea y su realidad.* <sup>219</sup>

Said utilizará las novelas de Miguel de Cervantes, Jonathan Swift, Gustave

---

<sup>217</sup> Según escribe Said en su texto, George Lukács en su *Teoría de la novela* (1916) consideró *Educación sentimental* de Flaubert como: *(...) un ejemplo del romanticismo de la desilusión encarnado en la forma misma de la novela.*

<sup>218</sup> Ibid. (p. 532)

<sup>219</sup> Ibid. (p. 534)

Flaubert y Thomas Hardy para presentar aquellas obras del canon literario occidental que representan *el mundo como lugar de desencanto*. Sin caer en lecturas simplistas, analizará de manera compleja y en detalle las obras de estos autores cuyas narraciones estarán protagonizadas por (Quijote, Gulliver, Moreau-Delauriers y Jude El oscuro, respectivamente) aquellos “*cuyas promesas han quedado sin realización, aquellos cuyos esfuerzos y causas han fracasado*” para reconocer que:

*Lo que ofrece la novela, es pues, una narrativa sin redención. Su realidad (...) presenta más bien toda la amargura del fracaso, ironizado, y eso sí, estructurado como forma estética, pero en cualquier caso conclusiva de derrota. En cuanto al idealismo diríamos que la novela es constitutivamente su opuesto. Lo que queda son las ruinas de las causas perdidas las ambiciones malogradas. Así una causa perdida es inimaginable sin una victoria adjunta o incluso paralela con la que entrar en comparación. Siempre hay ganadores y perdedores, aunque lo que parece contar en todo esto, es finalmente, cómo miramos el mundo.* <sup>220</sup>

Said introducirá de nuevo otra cesura en el texto ya que lo expuesto hasta este punto servirá para preparar al lector adecuadamente frente a las siguientes siete páginas en las que narrará su experiencia de apoyo a la causa nacional de Palestina. Nuestro narrador comenzará por repasar los acontecimientos más significativos desde la *Nakba* (Palabra árabe que designa “El día de la catástrofe” y conmemora la expulsión en 1948 de los ciudadanos palestinos de su territorio a manos del ejército de Israel) hasta los Tratados de Oslo de 1993 firmados por Yasir Arafat, máximo representante de la Organización para la Liberación de Palestina, OLP. Said reconocerá que las ideas expresadas en relación a la estética novelística se entenderán mejor al ser explicadas bajo la luz de su propia experiencia. Para ello, realizará un repaso pormenorizado presentando una efemérides detallada de los acontecimientos históricos de su “causa” y las diversas fases (depresión, olvido, estabilidad, resignación, reconocimiento, esperanza, aspiración y fracaso) por las que atravesó la lucha a lo largo de sus más de cincuenta años de resistencia. Hablará del desconcierto y el ruptura que supuso la expulsión del territorio en 1948 de cientos de miles de refugiados (hombres, mujeres, ancianos y niños) que intentarán recomponer sus maltrechas vidas en Líbano, Jordania, Egipto, Irak, etc. La posterior Guerra de Suez (1957) y la Guerra de Junio (1967) insospechadamente

---

220 Ibid. (p. 538)

consiguieron revertir el estupor ya que en 1968 (uno de los momentos más sombríos y desalentadores de esta historia) la resistencia palestina renacerá de sus cenizas y tomará impulso renovado a la estela de las luchas anticoloniales de la época. En el año de 1968, los palestinos se identificarán con las demandas políticas y culturales del Tercer Mundo y los numerosos procesos de liberación en marcha en Vietnam, Cuba, Sudáfrica, Angola, Argelia, Indonesia, etc. En este primer intento de reconstrucción, se pudo todavía entender que la reparación, la restauración y el retorno al territorio bajo una soberanía nacional fuera posible. Con ese objetivo, reconoce Said, se luchaba y se trabajaba con gran esfuerzo.

Naciones Unidas reconoció oficialmente a Palestina como nación en 1974, hecho que ayudó enormemente a la mejora de las condiciones de vida de la población en la Franja de Gaza y en los territorios de Cisjordania a través del establecimiento de una estructura nacional de instituciones encargadas de la educación, la salud, la seguridad, los derechos laborales, etc. La mayor presencia posterior de las reivindicaciones palestinas en la escena internacional no impidió el estallido en 1987 de la primera Intifada, poniendo de nuevo en crisis las negociaciones que tendrían un nuevo impulso en 1988 cuando el Consejo Nacional Palestino (una especie de parlamento nacional en el exilio del que Said formó parte) reconoció también oficialmente la existencia del Estado de Israel. A pesar de las dificultades, nuestro narrador admite que el espíritu de cohesión y la conciencia de pertenencia a una causa común entre los tres grupos discontinuos y separados de palestinos (a saber, los ciudadanos israelíes-palestinos, los habitantes de la Franja de Gaza y Cisjordania, y los exiliados de la diáspora) comenzaba a obtener sus primeros frutos y una mayor visibilidad internacional hasta que el colapso de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín (1989) y las transformaciones sobrevenidas en Europa, conseguirán aplazar de nuevo el proceso. En medio de enormes dificultades, lo definitivo del caso resultaba ser la determinación por defender unos objetivos indiscutibles que seguían siendo: 1. La creación de un Estado soberano e independiente; 2. El derecho a la reparación y al retorno de los refugiados y exiliados; 3. La fundación de un Estado Palestino sobre bases laicas, democráticas y abiertas que no reprodujese las políticas de otros tantos países árabes con sus oligarquías, dictaduras, corruptelas, regímenes policiales brutales, etc. Said recordará que todavía en los años anteriores a los Acuerdos de Oslo existía cierta esperanza de logro:



*Durante el período que terminó efectivamente con los Acuerdos de Oslo en 1993, recuerdo con precisión que la mayoría de los intelectuales, profesionales, activistas (cercaos al liderazgo o no) y los ciudadanos ordinarios -- lo recuerdo bien --, vivían al menos dos tipos de vidas. Una difícil, presentando diferentes grados de sometimiento a distintas jurisdicciones (ninguna de las cuales era plenamente palestina) que se vivía con una sensación general de impotencia y falta de rumbo. La segunda era una vida sostenida por diferentes promesas sobre el futuro del conflicto, utópicas e irrealistas quizás, pero basadas en sólidos principios de justicia y, desde la década de los años 80, de paz negociada con Israel.* <sup>221</sup>

Said recordará la sorpresa, el desconcierto y la rabia que experimentó al conocer que un grupo de intelectuales palestinos había llevado a cabo conversaciones secretas con un grupo de oficiales de la seguridad israelí para avanzar un nuevo acuerdo. Estas conversaciones fueron el preludio de los Acuerdos de Oslo del año 1993, que para escándalo de nuestro narrador, favorecían de manera alarmante la agenda israelí y reconocían escasamente las pérdidas (de territorio, riqueza, vidas humanas y soberanía) palestinas.

Para Said, los Acuerdos de Oslo no significaban sino la aceptación deshonrosa de la capitulación y la disolución de la *causa entendida como exigencia histórica de justicia*. ¿Cómo era posible que un pueblo que había luchado contra los Británicos y los sionistas durante casi un siglo (a la vista estaba que sin grandes avances, reconoce a pesadumbrado Said) fuera persuadido (quizás por cansancio, hastío o adaptación a la nueva realidad internacional de equilibrio de poderes) a declarar que su proyecto de reconstrucción de un estado nacional fuera una causa perdida? ¿Cómo fue posible que los líderes palestinos (Said responsabiliza principalmente a Yasir Arafat y a su cúpula de allegados) se comprometiesen a llevar a cabo exactamente lo contrario de lo que perseguían? Los Acuerdos de Oslo supusieron la renuncia tácita o explícita de la mayoría de los objetivos fundacionales del movimiento de liberación, a saber: la recuperación de los territorios (al menos los arrebatados después de la Guerra del 67), el final de la ocupación militar, el final de las anexiones ilegales de tierras y la expansión de los asentamientos, y la creación de un nuevo estado palestino basado en una democracia real. En su lugar este último acuerdo entre Israel y la OLP, aceptaba:

---

<sup>221</sup> Ibid. (p. 548)

1. La continuación *de facto* de la ocupación.
2. La dispersión de la población entre los ciudadanos Palestinos-Israelíes, los residentes de Gaza y Cisjordania y los exilados en otros países.
3. El mandato militar de Israel (que mantuvo el control de la fronteras y los asentamientos, demás de mantener a nivel efectivo la seguridad en Gaza, Cisjordania y Jerusalén).
4. El liderazgo de Arafat (como único intermediario ante Israel).
5. El establecimiento de un régimen personalista (cuyo máximo líder era Yasir Arafat, presidente de la OLP.)

Los tiempos de la lucha por una justicia honesta se desvanecieron. En su lugar, escribe Said:

*Arafat representaba ahora la cancelación de la herencia de pérdida y sacrificio; sus discursos en la Casa Blanca, por ejemplo, estaban llenos de agradecimientos a Israel y al reconocimiento estadounidense, sin mencionar nunca ni una sola vez el país que el pueblo palestino perdió definitivamente, los años de sufrimiento bajo la ocupación y la brutalidad, las inmensas cargas asumidas en nombre de la OLP por una población que consideraba su causa legítima y justa. Todo estas reivindicaciones fueron olvidadas y consideradas irrelevantes y embarazosas.*<sup>222</sup>

Este giro final y contradictorio hace volver de nuevo a Said a recuperar en su texto la larga y brillante tradición realista de la novela europea (especialmente la del siglo XIX y el XX) como espacio estético interesado por las narraciones de las causas perdidas para reconocer que aquel revés supuso no sólo una derrota militar, política y territorial sino, quizás la más terrible de todas, una derrota moral.

Como lector de *On Lost Causes* diría que las trece páginas de referen-

---

<sup>222</sup> Ibid. (p. 551)

cias cultas sobre la literatura europea y el detallado recuento de la odisea palestina son tan sólo el preámbulo del intenso y desnudo desenlace del ensayo que se cerrará en apenas página y media con un par de citas de Theodor W. Adorno (al que en la última fase de su vida Said dedicó enorme atención) otorgando la última instancia de la causa al individuo y a su capacidad de mantener la continuidad reflexiva incluso en la más absoluta de las aisladas soledades. Said así lo expresará:

*Opuesto a la abolición de la conciencia, Adorno planteará como alternativa a la capitulación resignada de la causa perdida, la intransigencia del individuo reflexivo cuyo poder de expresión es todavía un poder – por modesto o limitado que parezca en su capacidad de acción o de victoria – ya que representa un movimiento de vitalidad, un gesto de desafío, una declaración de esperanza cuya “infeliz” y exigua supervivencia son mejor que el silencio o el resignado sumarse al coro de los derrotados. (...) Ofrezco este intento de conclusión como medio para afirmar la vocación intelectual individual, que no se anula ante el paralizador efecto del fracaso político ni se deja llevar por un optimismo sin base o una esperanza ilusoria. La conciencia de la posibilidad de resistencia podría residir en la vocación individual empoderada por el rigor intelectual y la convicción constante en la necesidad de comenzar de nuevo sin garantías, excepto como Adorno reconoce, en la confianza en el más aislado e impotente de los pensamientos de que “lo que ha sido reflexionado a conciencia podría ser reflexionado también en otro lugar, por otras personas”. De esta manera, el pensamiento podría quizás adquirir y expresar la potencia de lo general, y por tanto mitigar la angustia y el desaliento de la causa perdida que los enemigos han intentado inducir. Podríamos entonces preguntarnos desde esta perspectiva si una causa perdida puede ser realmente alguna vez perdida.* <sup>223</sup>

A la rotundidad de la cita de Adorno y a su oportuno uso, sólo me gustaría añadir una última apreciación que se desprende de la lectura del texto. Existe al parecer una base común en la naturaleza de la experiencia ético-política por la cual “*aquello que ha sido reflexionado a conciencia*” nos podría potencialmente unir a otros (que también hayan experimentado la exigencia de entrega que demanda la causa) en una suerte de mente capaz de “*expresar la potencia de lo general.*” ¿Qué está queriendo sugerir Adorno al vincular la profundidad de reflexión (individual) con la potencia (general) del pensamiento? ¿Está afirmando que la soledad del individuo decidido a resistir se verá compensada por el encuentro con esos *otros que en otro lugar* han también reflexionado

---

223 Ibid. (p. 553)

a conciencia? Podría parecer que en torno al cuestionamiento de Said/Adorno sobrevolase una intensa significación de misterio, una sensación huminosa que no escaparía al campo semántico del sacrificio, el entendimiento crítico-liminal de la existencia, la mística de la lucha y su épica, etc. No creo que sean esos los términos ajustados al caso. Me inclinaría a pensar que Adorno de manera precisa está describiendo la fenomenología moral de la causa. Adorno está describiendo el acceso del individuo por medio de su voluntad de resistencia reflexiva a niveles que sobrepasan la propia individualidad. Al igual que la causa justa -- que por definición excede a la propia persona -- el individuo y su entendimiento se verán transformados para incorporar en él la potencia de la razón moral general que le acercará a todos aquellos que hayan “bajado” a esa arena de la lucha.

Según apunta Said, el acceso a la percepción de la naturaleza moral en la causa será la que alimente su potencia, y una vez que se haya visto y experimentado genuinamente su profundidad: *Podríamos entonces preguntarnos desde esta perspectiva si una causa perdida puede ser realmente alguna vez perdida*. No considero, tratándose de Said, que plantee esta afirmación retóricamente para dejar en suspenso la difícil aceptación del dolor provocado por el fracaso de la causa.<sup>224</sup> Sí me inclino a afirmar que Said junto con Adorno han intuido profundamente que ninguna causa que haya llevado a los individuos a actuar conscientes de su acción, persiguiendo objetivos de carácter eminentemente justos e impulsados a una resistencia límite en la que la propia vida es puesta en juego, será una causa fracasada. (Insisto que siendo Said el autor de la frase, no debe considerarse un ejercicio carente de verdad.)

La experimentación de la causa en la historia es revolucionaria *per se*, y en razón de su radicalidad, susceptible de constituir el espacio común de la razón y la acción moral. Said junto al poeta Aimé Césaire, intuyó la causa representa el lugar al que acudirán todos aquellos llamados a ser reconocidos en razón de

---

<sup>224</sup> Ibid (p. 553) Said brillantemente está disponible aún hoy día para recordarnos al final de su texto que: *“La historia por supuesto esté llena de personas que simplemente abandonan una causa o son persuadidos para aceptar una vida de servidumbre; todos ellos han sido completamente olvidados y sus voces apenas escuchadas, las huellas de sus vidas son ahora escasamente descifrables. La historia efectivamente no es amable con aquellos que claudicaron ya que aquellos que se retiraron de la causa son considerados además unos perdedores (...)”*

su paso victorioso <sup>225</sup> y coherente por el mundo.

Esta tesis dedicada a exponer la importancia de los colectivos artísticos estadounidenses de la década de los años 90, mantiene que la influencia de aquellos proyectos sigue presente a través de las prácticas de muchos colectivos actuales defensores estéticos de otras tantas causas. El *arte participativo* y el *arte del activismo* son una más de las expresiones sociales y políticas orientadas a retorizar el presente por medios visuales. Unas prácticas artísticas que a pesar de nadar a contracorriente de la razón utilitarista y la nueva cultura del capital persiguen resistentes las posibilidades estéticas de las causas justas. Los ejemplos artísticos de resistencia y esperanza que he presentado en esta tesis son buena muestra de la posibilidad de narrar el futuro desde el ámbito de la cultura. Un futuro ahora global en el que, como nos recordó Said -- *Narrativity plays a central role* -- la narración, la coherencia intelectual y la imaginación juegan un papel central.

---

**225** “Aunque no es verdad que el trabajo del hombre esté acabado, / que no tengamos nada más que hacer / sino ser parásitos / y que lo único que necesitamos hacer es seguirle el paso al mundo. / El trabajo del hombre está apenas empezando / ya que queda por conquistar / toda la violencia atrincherada / en lo más secreto de sus pasiones. / Ninguna raza posee el monopolio de la belleza, la inteligencia o la fuerza / porque hay un lugar para todos en el encuentro con la victoria.” Aimé Césaire. Del poemario *Cahier d’un retour au pays natal*. Consultada el 28 de febrero de 2018 en [http://www.oasisfle.com/ebook\\_oasisfle/aimé-cesaire-cahier\\_d’un\\_retour\\_au\\_pays\\_natal.pdf](http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/aimé-cesaire-cahier_d’un_retour_au_pays_natal.pdf)

## 2.5. En torno a la investigación creativa, *tridimensional* y visual concebida en relación con mis prácticas en el contexto.

La mayoría de los proyectos que ocupan la segunda parte de esta tesis -- ya sean los estadounidenses de los años 90 como los más recientes vinculados a las prácticas de *estética participativa* -- enfocaron sus intenciones estéticas en el trabajo y la lectura del contexto (entendido éste no sólo como emplazamiento físico en el espacio, lugar, localización o territorio) sino concebido de manera ampliada al prestar atención a sus circunstancias humanas, culturales e históricas, las historias de vida de los ciudadanos, el momento social y político, etc. Efectivamente, esta evolución se produjo de manera paulatina y orgánica fruto de la experiencia colectiva y el trabajo de un gran número de ciudadanos y agentes del arte a lo largo de un periodo histórico de medio siglo.<sup>226</sup>

Mi propia práctica que no vive ajena a la historia se vio intensamente influida por estas experiencias estéticas del *arte público* estadounidense, informando mi entendimiento de la *especificidad del lugar*, y acercando mis propuestas a lo que finalmente existe como campo autónomo del arte contemporáneo bajo la etiqueta crítica de *arte contextual* o *arte del contexto*.<sup>227</sup> En esta segunda parte explicaré de manera razonada la vinculación de mi trabajo con los casos de estudio presentados llevados a cabo en los Estados Unidos durante la década de los 90 con la idea de hacer comprensible al lector el proceso de reorientación crítica constante bajo el que ha operado mi práctica.

---

**226** El período histórico al que me refiero y al que presta atención esta tesis es el comprendido entre la aparición de la *tridimensionalidad* minimal a comienzo de los años 60 en los Estados Unidos con los primeros *objetos específicos* según la denominación dada por el artista Donald Judd hasta la irrupción de los proyectos de *arte público* y social, de *estética relacional* (Nicolas Bourriaud), naturaleza participativa (Claire Bishop) y *arte del activismo* (Boris Groys) que los artistas están proponiendo en el presente.

**227** Las *políticas del contexto* (*The Politics of the Context*) responden a las estrategias desarrolladas por los artistas para desvelar formal, social e ideológicamente las realidades que operan en el entorno donde se lleven a cabo los proyectos, introduciendo dichos ingredientes contextuales como material artístico. La *crítica institucional*, la conciencia feminista, el pensamiento social y todas aquellas categorías vinculadas con la teoría crítica de la globalización han ayudado a expandir el entendimiento de las *políticas del contexto* como estrategia estética de *participación* y transformación. La etiqueta de Arte del contexto fue introducida por el comisario alemán Peter Weibel a raíz de su exposición *Kontext Kunst. The Art of the 90s* (Arte del contexto. El arte de los años 90) presentada en la Neue Galerie de Graz, Austria, en el año 1993.



A su vez, buscaré ilustrar las huellas de aquellas prácticas a través de los casos de colectivos actuales que orientan sus proyectos de manera similar al combinar refinadamente producción estética avanzada y pensamiento crítico social. Durante las últimas décadas, la relevancia del contexto en relación con la cultura visual y las prácticas contemporáneas se ha ido haciendo más evidente una vez prestamos atención a las agendas de las instituciones de arte, los planes de estudios universitarios y los programas de los museos. Estos proyectos en el contexto son, de hecho, buenos medios para articular novedosas posibilidades de representación al crear formas estéticas útiles aplicadas a una vasta variedad de diferentes expresiones, formatos y *performatividades*. Una de las más destacadas potencialidades de este tipo de prácticas consistiría en su *capacidad efectiva para estructurar nuevas narrativas* en relación con la historia de los lugares, la *especificidad* de una localización, el momento de una comunidad ciudadana concreta, etc. El *arte contextual* comparte características similares con el *arte participativo*, el *arte social comprometido*, los proyectos de *arte público*, el *arte dialógico*, etc. Todas esas etiquetas críticas podrían utilizarse para designar un tipo de investigación estética que busca situar a la audiencia en el centro de su práctica, ya sea proponiendo eventos interactivos o relacionales, ya sea invitando al público a involucrarse activamente en el proceso de producción. En cualquier caso insistir en que probablemente el creciente interés social por el contexto tenga que ver con el papel fundamental que el *arte contextual* otorga a la audiencia, una audiencia ahora activa, estéticamente educada en la *participación* y con capacidad transformadora a partir de las actuaciones micropolíticas que los propios proyectos encarnan.

Hoy en día, aunque muchos proyectos de *arte contextual* presentan una comprensión activa hacia la colaboración, la *participación* y la *performatividad* colectiva, no deberían ser considerados simplemente como mero activismo. En la actualidad son prácticas estéticas que buscan superar las dualidades de espacio público/espacio privado, sociedad/individuo, autonomía de la obra de arte/compromiso político de la obra, poder emancipador/poder institucional, etc. situándose en un espacio de propuesta y articulación de novedad que escaparía a las categorías ya asumidas del activismo cultural. El *arte contextual* se ha resistido a cualquier reducción conceptual proponiendo sus propias formas y visibilidades abordando una amplia gama de temas urgentes de una manera absolutamente novedosa. De hecho, estas prácticas proponen formas innovadoras de representación, producción e interacción invitando a la audiencia a par-

ticipar en experimentos colectivos cuyos evidentes resultados han abierto potenciales vías para la participación.

Finalmente, para tener una visión más clara de mis propuestas de *arte específico* y *contextual* orientadas hacia la *participación*, debo decir que la mayoría de mis proyectos fueron temporales; eso significa que solo el 10% de esas intervenciones permanecen en la actualidad disponibles como objeto. Esto significa que si algún espectador interesado quiere saber más sobre ellos, debe hacerlo a través de documentación, imágenes, textos, críticas, ensayos, reseñas periodísticas, videos, entrevistas, etc. Normalmente ocurre con este tipo de práctica que una imagen no es suficiente, una comprensión completa y ampliada de los proyectos requiere una explicación pormenorizada de los detalles de concepción, realización y producción de manera tal que el espectador interesado pueda acceder a comprender el alcance estético y las intenciones de significado. En muchos casos, este tipo de proyectos tienen incluso problemas para ser reconocidos como arte. Por lo tanto, se necesita información adicional y nuevas aportaciones críticas también. (*Nuevas realidades requieren nuevo lenguaje.*)

Obviamente, en la comunicación de mis proyectos habrá un uso testimonial del lenguaje, inevitable, ya que insisto, conocer las circunstancias bajo las cuales estas producciones fueron llevadas a cabo en su contexto físico, social y logístico aportará información útil para conocer la ambición y el alcance estético de los mismos. Por ello, espero no sorprender al lector si alguna anécdota personal se desliza en el texto. A buen seguro, tendrán su funcionalidad aunque sólo sea para recordar que estos proyectos tuvieron una realidad de construcción mundana. Es útil recordar una vez más que a pesar de que algunas de estas propuestas presenten claramente una orientación social y algunos de ellas estén basadas en contenidos políticos explícitos, no son sólo política ni obedecen sólo a una motivación activista. Participan de ambas cosas pero también de algo más. El foco de estos proyectos está centrado en la producción de signos visuales que sólo pueden ser producidos en el campo específico del arte contemporáneo a partir de sus estrategias y su precisa cultura visual. Realmente a este tipo de proyectos (y a su autor mismo) le importan las prácticas y las ideas estéticas.

Con la idea de establecer un marco crítico para estos proyectos presentaré en el epígrafe 2.7. las tres ideas que considero esenciales para una mejor comprensión de

mis trabajos. Esos tres conceptos son el *nomadismo*, la *performatividad* y la crítica democrática de las que aportaré una detallada reflexión en la parte final de este capítulo basado en mi ensayo publicado en el año 2010, *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*.

**2.6. Hacia una nueva calidad de la *participación*. *Fuga de amor*, 2018. Un proyecto de *arte participativo* de Jesús Palomino como caso de estudio**

محمود درويش  
فدوى طوقان  
أدونيس  
إيتيل عدنان  
نزار قباني  
نازك الملائكة  
عبد الوهاب البياتي  
أندرية شديد  
سلمى الجيوسي  
سعاد الصباح  
فاطمة ناعوت

Fig. 124. *Fuga de amor*, 2018. Lista en grafía árabe de los poetas de la antología.

Siguiendo mi interés por el uso de la textualidad como experiencia visual llevé a cabo *Fuga de amor*, 2018 un proyecto de *arte participativo* en torno a la poesía árabe contemporánea<sup>228</sup> en colaboración con las comunidades islámicas de la ciudad de

---

<sup>228</sup> *Fuga de amor*, 2018 presentó públicamente una serie de lecturas-*performances* especial y cuidadosamente diseñadas para la comunicación pública de las obras de los poetas Madmoud Darwish, Fadwa Tuqan, Adonis, Nizar Qabbani, Etel Adnan, Nazik Al Malaika, Al Bayyati, Andrée Chedid, Salma Jayyusi, Souad Al Sabah y Fatima Naoot.

Valencia. Una propuesta llevado a cabo en colaboración con el Programa Cultura Resident del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, CMCV, entre mayo y octubre de 2018 (seis meses) que buscó visibilizar a las diversas comunidad araberparlantes de dicha ciudad.

Esta propuesta hizo uso del material impreso (la sencilla edición de un libro) y las prácticas *performativas* como elementos relacionales con el objetivo de implementar actuaciones novedosas para el acercamiento y el conocimiento mutuo entre los ciudadanos de Valencia y sus conciudadanos de cultura islámica. El proyecto estuvo obviamente inspirado por la experiencia en los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tindouf, Argelia, donde en octubre y noviembre de 2016 llevé a cabo el proyecto de similar naturaleza titulado *Reading\_State of Siege*, 2016. Este proyecto en Valencia propondría una antología de poemas en árabe y prestaría una especial atención a la realización de las *performances* en las que la voz tomaría el protagonismo. Estas acciones y lecturas performativas se llevaron a cabo haciendo uso de las prácticas más novedosas del arte contemporáneo y las estrategias del posteatro siguiendo las propuestas de artistas como Tino Sehgal, Dora García, o Anne Imhof.

Los objetivos del proyecto *Fuga de amor* eran ambiciosos y claramente determinados a introducir en el ámbito público de la ciudad de Valencia una acción de comunicación estética en relación al intercambio y la diferencia cultural. El espíritu detrás del proyecto buscaba:

1. *Visibilizar la cultura islámica a través de su producción poética contemporánea.* En el ámbito público todo aquello que permanece oculto, al margen o con escasa presencia acaba siendo invisible, y finalmente, desapareciendo de la vida social. El proyecto propuso por medio de un esfuerzo consciente, democrático y ciudadano dar espacio y visibilidad a la poesía árabe contemporánea con el objetivo de poner en marcha una acción contra los prejuicios que en ocasiones rodean a las personas y a las comunidades culturales diferentes. Visibilizar la otra cultura es propiciar el diálogo intercultural en la vida pública.

2. *Invitar a la participación* a todos aquellos ciudadanos (árabes y no árabes) ya como colaboradores activos, lectores o performers, ya como público

oyente participante en las diversas lecturas que se organizaron. La motivación principal de la propuesta fue invitar públicamente a la experiencia compartida de lo diferente.

3. *Compartir la experiencia estética* ya que ésta puede ayudar a articular un consenso humano y democrático valioso. La actuación consideró el arte como una práctica social por medio de la cual lo mejor de una cultura puede ser comunicado a partir de sus propios logros (ya tomen estos logros la forma de una pintura, una música, un poema, un libro, un ritual o una danza...). En esa realidad el placer, la recepción placentera, el encuentro, la catarsis y el diálogo con el otro, etc. ocuparon un lugar importante. Siempre he considerado que la experiencia compartida de la cultura posee un alto potencial democrático para la cohesión social ya que, al fin y al cabo, al hablar de cultura y de arte hablamos también de placer. Este punto de encuentro, en el disfrute y en el compartir igualó a todos los ciudadanos que se acercaron al proyecto. Esa igualdad se dio para hacer entender que la diferencia cultural no ha de ser sinónimo de desprecio o desconocimiento. .

4. *Construir puentes de conocimiento mutuo y de acercamiento positivo* a culturas diferentes. En ocasiones los prejuicios, el desconocimiento, y el desencuentro hacia los recién llegados y los diferentes prevalecen. Difícilmente podremos apreciar lo que desconocemos, y aún más difícilmente podremos articular un diálogo efectivo y positivo entre comunidades culturales diferentes si un genuino diálogo no es posible. *Fuga de amor* buscó presentar bajo la mejor luz la producción cultural de la cultura árabe contemporánea a través de su excelente y vibrante producción poética.

5. *Considerar la cultura como un vehículo de transformación.* En el ámbito social la acción cultural es tremendamente eficaz para la apertura al diálogo social. Posiblemente, el poder transformador de la cultura (y por extensión del arte y sus prácticas) radique en su capacidad para implementar vías que movilicen novedosas energías sociales resueltamente integradoras, cohesivas y lúdicas. La cultura puede hacer operar lo mejor de lo humano en nuestra sociedad,



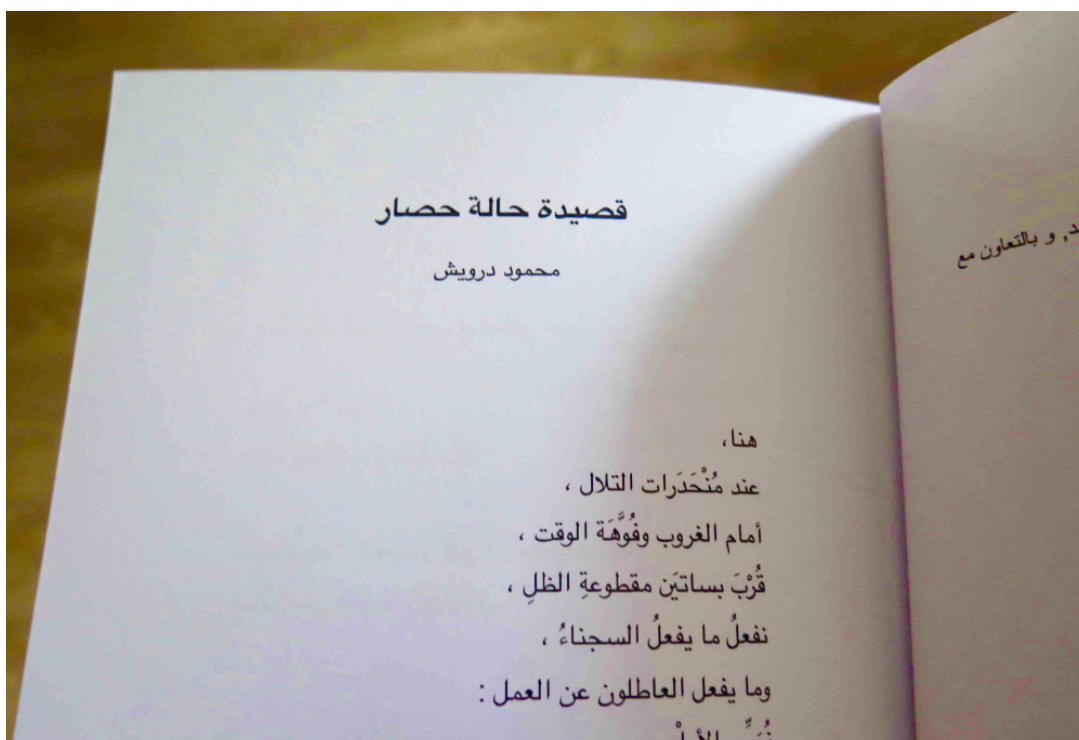


Fig. 125. *Fuga de amor*, 2018. Un proyecto participativo de Jesús Palomino en colaboración con el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, CMCV, y el Centre del Carme de Cultura Contemporània, CCCC, València.

y esto, si ocurre de manera genuina, es un motor efectivo para la construcción social del sentido. Esto que suena recurrente, es cierto, ya que obedece a la mecánica y la vida de los procesos de comunicación y resignificación colectivos.

Las fases del proyecto siguieron un plan preciso trazado con la idea de articular un proceso abierto al “derecho a investigar” <sup>229</sup> (*Right to Research*) según la etiqueta crítica acuñada por el antropológico Arjun Appadurai. De tal manera que los dos prime-

**229 APPADURAI**, Arjun. 2006. *The right to research*. Globalisation, Societies and Education Vol. 4, No. 2, July 2006. (pp. 167–177) “Este texto defiende que la investigación sea reconocida como un derecho de tipo especial, esto es, que sea reconocida como universal y como habilidad elemental. Esto sugiere que la investigación es una idea especializada para una capacidad general que puede hacer cuestionamientos sobre aquellos temas que necesitamos conocer pero de los que aún no tenemos conocimientos. Mantengo que el conocimiento es actualmente debido a la globalización más valioso y más efímero, y que representa un ejercicio vital para una ciudadanía informada. Sé que el 30% de la población total del mundo en los países pobres accederá a la educación básica y posteriormente a la formación secundaria o superior, y constato que uno de los derechos que este grupo debería reclamar es el Derecho a la investigación y la obtención de conocimientos estratégicos ya que estos son esenciales para sus reivindicaciones de una ciudadanía democrática.”

ros meses -- mayo y junio 2018 -- se dedicaron a buscar los textos de los poemas en colaboración con el traductor palestino Abdallah Abulaban que se encargó de traducir al castellano y escribir los textos árabes originales necesarios para la edición. La antología, presentando una selección de siete mujeres y cuatro hombres, sirvió para presentar públicamente de manera positiva la producción estética de la cultura islámica actual que como pudimos comprobar refleja con sus textos su actualidad histórica llenando los poemas de referencias al exilio, el extrañamiento cultural fruto de una compleja realidad postcolonial, las guerras, el totalitarismo, la desposesión, la carencia de derechos humanos en sus respectivos países, las aspiraciones colectivas, etc. sin olvidar una original, dialéctica y nada ingenua vinculación a la esperanza, el amor y la opción por una vida ciudadana digna.

Los meses de julio y agosto de 2018 fueron utilizados para realizar la traducción de los poemas del castellano al valenciano llevada a cabo por Pau Sanchís Ferrer. Al mismo tiempo que se trabajaba en la maquetación de los tres volúmenes publicados a cargo del diseñador Pascual Lucas.

La última fase del proyecto -- septiembre y octubre 2018 -- estuvo dedicada a la impresión y distribución de la edición,<sup>230</sup> y a la búsqueda de potenciales colaboradores para las lecturas-*performances*.<sup>231</sup> La impresión se retrasó más de lo deseado ya que las tareas planeadas se vieron detenidas por la bajada de actividad profesional de la

---

**230** La distribución de la edición se realizó persona a persona como acto de entrega de un objeto de *arte relacional* a través del cual invitar a todos aquellos interesados a acudir a las lecturas-*performances* finales. La distribución se llevó a cabo con la ayuda de la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia (institución en la que realicé también una presentación pública invitado por Rosana Benlloch, Directora del Departamento de Árabe), el Col·legi Major Peset, la Asociación Valencia Acoge, el Instituto de Enseñanza Secundaria de Torrent, el propio Centre del Carme y diversos colaboradores interesados en el proyecto. La ayuda de José Campos Alemany, Responsable del Área de Mediación Cultural del CCCC, consiguiendo la financiación de la Direcció General de Política Lingüística i gestió del Multilingüisme de la Generalitat Valenciana, fue muy valiosa para la realización positiva del proyecto. Para la comunicación pública del proyecto se imprimió una edición de carteles en árabe y en grafía latina presentando los once poetas de la antología.

**231** El proyecto presentó en la Sala Zero del Centre del Carme tres *performances* realizadas los días 26, 27 y 28 de octubre 2018 a las 19.00 horas contando con los lectores Abdallah Abulaban de Palestina, Fatine Sakri Peres de Marruecos, Mustapha M-Lamin de la República Árabe Saharaui Democrática, Majd Abusalama de Palestina, Salma Alhakim de Siria, Mohammed de Palestina y Sanaa Inraoun de Marruecos.



Fig. 126. *Fuga de amor*, 2018. Centre del Carme de Cultura Contemporània. Valencia.  
En la imagen Mustapha M-Lamin leyendo un fragmento de Nizar Qabbani.

ciudad durante el verano. En cualquier caso, la edición vio finalmente la luz a comienzos del mes de octubre 2018 y fue distribuida gratuitamente en su totalidad en menos de treinta días. La edición constó de mil ejemplares (330 en árabe, 330 en valenciano y 330 en castellano.) *Fuga de amor*, 2018, según lo previsto presentó una serie de *performances* en las cuales los colaboradores leerían los poemas de la antología con la ayuda de una pequeña linterna en una sala del museo en total oscuridad. Los tres días de presentación tuvieron la presencia de un público numeroso que había sido informado previamente de la naturaleza de la propuesta y había tenido noticias del proyecto de antemano al recibir un ejemplar de la edición.



Fig. 127. *Fuga de amor*, 2018. Centre del Carme de Cultura Contemporània. Valencia.  
En la imagen de izquierda a derecha los colaboradores Abdala Abulaban,  
Majd Abusalama, Mustapha M-Lamin, Salma Alhakin y Muhammed.

Las performances fueron preparadas junto a los colaboradores árabeparlantes y diseñadas específicamente para el lugar de presentación escogido. A pesar de ser un proyecto social que primaba la participación, y a pesar de que los performers no eran actores ni profesionales de la declamación, la propuesta pretendió buscar los resultados estéticos, visuales y performativos más altos. Las lecturas en árabe buscaron generar una experiencia de acercamiento a lo diferente presentando una polifonía de voces (“contrapuntística”) <sup>232</sup> a través de la cuales visibilizar, acercar y dar a conocer la literatura árabe actual a través de su alta producción poética.

**232** La fuga es un procedimiento musical que se articula a partir del recurso musical del contrapunto. La técnica contrapuntística superpone en sus composiciones varias ideas musicales haciendo uso de la polifonía articulada por varias voces, basada en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y el desarrollo estructurado de los temas expuestos. En la fuga, una breve frase musical (llamada sujeto) se superpone y alterna con otra frase (llamada contratema o contrasujeto). Ya definí la idea del contrapunto aplicada a la crítica cultural contemporánea en el epígrafe 1.6.3. dedicado al concepto “contrapuntístico” de Edward Said en la nota 103. En **DEVOTO**, Mark. *Fugue. History of Music*. Encyclopedia Britannica. Consultada el 22 de febrero de 2019 en <https://www.britannica.com/art/fugue>



Si el amor es una realidad universal relacionada con la afinidad entre los seres, y de manera habitual vinculado con los sentimientos de afecto y con las acciones dirigidas hacia los otros basadas en la compasión, entonces diría que el proyecto en Valencia fue coherente con su título, *Fuga de amor*, 2018. En el museo, aquel grupo de personas colaboradoras consiguió verdaderamente emocionar estéticamente a su audiencia a partir de la sencilla utilización de la voz y la lectura. Las *performances* -- no orientarlas hacia lo teatral ni hacia lo declamativo -- no tenían que ver con reclamaciones identitarias, nacionales o folcloristas; las lecturas buscaban la participación de los ciudadanos reunidos para compartir públicamente la experiencia del poema en su lengua original.<sup>233</sup> El proyecto no consistía sólo en reunir a un grupo de ciudadanos árabes para leer. Era algo más que eso ya que requirió el compromiso personal de un grupo extenso de personas e instituciones además de tiempo para la investigación, la producción, la comunicación, la exhibición, etc. La ambición estética de la propuesta era producir conocimiento implementando el derecho a investigar (*Right to Research*) a través de un abordaje colaborativo de la producción artística con la idea final de generar un evento humano de encuentro, comprensión ampliada y nueva calidad ciudadana.

*Fuga de amor*, 2018 fue una idea sencilla de sofisticada articulación participativa que realmente funcionó como herramienta de dinamización comunitaria y temporal. Esta articulación estética de la idea de comunidad llevada a cabo por las prácticas de arte público en base a sus realizaciones fue bien definida por la historiadora Miwon Kwon (de la que traté extensamente en el epígrafe 1.5.1.) en su ensayo del año 2004 *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (Un lugar después de otro: arte del lugar específico e identidad local). A partir de una clasificación precisa la historiadora estadounidense presentó cuatro paradigmas bien diferenciados, considerando que las comunidades ciudadanas se podrían definir como:

---

**233 AL-BAYATI**, Abdul Wabah. 1990. *Love, Death, and Exile*. Poems translated from Arabic by Bassam K. Frangieh. Bilingual Edition. Georgetown University Press. Washington, D.C. (pp. 306-307) Presentar de manera ilustrativa uno de los poemas de la antología que fue leído en las performances. Se trata del poema *El diálogo de las piedras* procedente del poemario *El jardín de Aisha*, 1989, del autor iraquí Abdul Al Bayyati: *Una piedra le decía a otra piedra: / 'No soy feliz en la pared de este muro. / Mi lugar está en el palacio del sultán'. / La otra respondió: / 'Estás sentenciada a muerte. / Ya sea aquí o en el palacio / mañana este lugar será destruido / al igual que tu muro / bajo la mano de los hombres del sultán / que repetirán el viejo juego desde el principio / para poder así cambiar sus máscaras'.*

1. La comunidad entendida como unidad mítica, utópica o idealizada. (*Community of Mythic Unity*).

2. La comunidad establecida de forma permanente, real y pragmática en una localización, barrio, ciudad o paisaje concreto. (*Sited Communities*)

3. La comunidad inventada para un periodo determinado de tiempo adoptando una identidad imaginaria o ficticia para la consecución estética del proyecto. (*Invented Communities-Temporary*)

4. La comunidad generadora-inventiva y en proceso, generadora de dinámicas de relaciones en curso y eventos compartidos colectivamente por un grupo de ciudadanos comprometidos con el proyecto. (*Inventive Communities-On Going*)<sup>234</sup>

La aparición de la comunidad como realidad estética en las prácticas de *arte participativo* surgió como consecuencia lógica de la aspiración de los artistas por articular de manera activa el papel de la audiencia. En opinión del filósofo e historiador del arte Boris

---

**234 KWON**, Miwon. 2004. *From Site to Community in the New Genre Public Art: The Case of "Culture in Action". One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. (pp. 100-155). Kwon articuló en su ensayo el concepto de comunidad a partir de ejemplos tomados del proyecto de arte público *Culture in Action*. Para ilustrar el primer paradigma de *comunidad mítica* propuso el proyecto *Full Circle*, 1993 de Suzanne Lacy que desplegó una amplia acción de homenaje a las figuras feministas más relevantes (vivas o ya fallecidas) de la ciudad de Chicago. Para ejemplificar el segundo paradigma escogió el proyecto *We Got It!*, 1993 de los artistas Simon Grennan, Christopher Sperandio y The Bakery cuya acción de diálogo participativa fue llevada a cabo en colaboración con una comunidad ciudadana ya existente conformada por trabajadores de un sindicato del textil, la industria del tabaco y las panaderías. El tercer paradigma de comunidades inventadas temporalmente correspondería al proyecto *Consequences of a Gesture*, 1993 de Daniel J. Martínez que organizó varios pasacalles y cabalgatas con diversos colectivos de los barrios de la periferia de Chicago. Por último, el cuarto paradigma de las *comunidades generadoras-inventivas y en proceso* cuyo ejemplo sería el proyecto *The Chicago Urban Ecology Group* (Grupo de ecología urbana de Chicago) que gestionado por el artista Mark Dion mantuvo en marcha durante dos años un taller ecológico para jóvenes estudiantes o la propuesta *Flood*, 1993-1995 llevada a cabo por el colectivo *Haha* que en colaboración con una red de ciudadanos voluntarios ofrecieron atención médica, psicológica y humana a los afectados por el virus del SIDA de la ciudad de Chicago.



Groys esta fue una aspiración presente ya en el horizonte de la modernidad de manera evidente. Groys explicará la emergencia de las prácticas de la *estética participativa* con estas palabras:

*La tendencia hacia una praxis artística participativa y colaborativa constituye indiscutiblemente una de las características principales del arte de nuestros días. En todas partes del mundo surgen incesantemente grupos que insisten de manera consecuente en la autoría colectiva o incluso anónima de su producción artística. Se trata de acontecimientos, proyectos, intervenciones políticas, análisis sociales o instituciones educativas autónomas que, si bien son a menudo iniciadas por un artista individual, sólo pueden ser realizadas con la participación de muchos. Este tipo de prácticas colaborativas tiene siempre como meta adicional incitar también al público a la colaboración, activar el entorno social en el que tienen lugar dichas prácticas. Toda esta variedad de intentos apuntarían a poner en tela de juicio y a modificar la condición fundamental del funcionamiento del arte en la modernidad, a saber: la separación del artista y su público.* <sup>235</sup>

Sin embargo, la novedad de estos proyectos -- *que trabajan en la incitación de un público interesado en activar su entorno social* -- en ocasiones choca con la carencia de lenguaje conceptual adecuado para su comprensión y comunicación. Esta insuficiencia de lenguaje crítico conlleva que la nueva calidad estética que aportan estas prácticas sea incomprendida y en muchos casos rechazada. Tanto Groys como la historiadora británica Bishop insistirán en repetidas ocasiones que la idea de calidad formal convencional debe ser abandonada a la hora de enfrentar la *estética participativa* y su praxis.

La calidad ciudadana novedosa que perseguía el proyecto *Fuga de amor*, 2018 obedecía al interés por la visibilización de aquellos ciudadanos de origen cultural islámico y habla árabe viviendo en el contexto de la ciudad. El vehículo relacional escogido para hacer efectiva esta visibilización era la poesía árabe contemporánea y la edición de distribución gratuita. Presentar bajo la mejor luz pública dicha producción estético-literaria ayudaría a invitar a los ciudadanos (tanto españoles como de cultura islámica) a un encuentro en el que a buen seguro la literatura de excelencia no faltaría en razón de

---

**235 GROYS**, Boris. 2016. *Introducción a la antifilosofía*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires. (pp. 231-232) Más información sobre las prácticas y la *estética participativa* en: **BISHOP**, Claire. 2006. *Participation*. Londres, Cambridge, MIT. Massachussets; y en **MÖNTMANN**, Nina. 2002. *Kunst als sozialer Raum*. Waletz König. Colonia.

los poetas leccionados, todos ellos de prestigio crítico reconocido.

Mi interés por el proyecto se vio reafirmado por una sencilla anécdota que hará fácil entender por qué fue necesario hacerlo. Una mañana de los últimos días del mes de octubre de 2018, (casualmente las mismas fechas en las que se llevaron a cabo las lecturas públicas de los poemas en el Museo de arte Centre del Carme) andando por una calle cercana a mi apartamento en el centro de la ciudad encontré de manera fortuita un llamativo *graffiti* de gran tamaño y contundencia que rezaba (disculpen la grosería): *No soy moro. Cojones de toro*. Me llevó algunos minutos entender el significado del texto hasta que cai en la cuenta. Aquel mensaje escrito con *spray* negro en la pared de un edificio no era sino una proclama racista. Aquel texto tenía relación con el rechazo a la cultura islámica haciendo uso de la palabra coloquial y despectiva de *moro*. Para acabar de redondear la rima del eslogan, su autor, había hecho uso de los testículos del animal que los miembros de algunos grupos de extrema derecha presentan en sus banderas y vinculan con España. El toro y sus testículos, -- como parte del cuerpo vinculada a la virilidad y la potencia --, se mezclaban ahora de manera algo desconcertante para reivindicar el rechazo al musulmán: *No soy moro*. Firmado: *Cojones de toro*. (Perdón por lo explícito pero me limito a exponer las palabras de aquel mensaje callejero.) ¿Qué hubiese sentido un viandante ciudadano de Argelia, Siria, Líbano o Marruecos al leer y entender el sentido ofensivo del *graffiti*...? ¿Qué pensaría el traductor palestino de los poemas del proyecto *Fuga de amor*, Abdallah Abulaban, al leer aquella frase...? ¿Por qué alguien se tomó el esfuerzo de presentar en público un mensaje de odio y contenido racista tan despreciativo y agresivo hacia “el otro”...? En este caso, el otro era un ciudadano de cultura islámica, un extranjero árabe, una persona de culto musulmán...

Afortunadamente, aquel mensaje -- quiero pensar -- no representaba un sentir mayoritario de la ciudad. Pero sí, se ajustaba al general desconocimiento, a los prejuicios y a la indiferencia que en muchos países occidentales se tiene de la cultura islámica. Esto que digo está basado, no sólo en mi propia experiencia y observación, sino en los argumentos que diversos autores, pensadores, críticos de la cultura e investigadores han vertido al respecto. *Covering Islam* <sup>236</sup> (Informando sobre el Islam),

---

**236 SAID**, Edward W. 1997. *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. Vintage. London.

el ensayo de Edward Said que subtítulo *Cómo los medios y los expertos determinan cómo vemos el resto del mundo* exponía de manera razonada los sesgos ideológicos, los programas prejuiciosos y las deformaciones intencionadas bajo las cuales desde los Estados Unidos se representaba a otras culturas no norteamericanas. Said pondrá especial énfasis en el tratamiento que los medios de comunicación y los especialistas (politólogos, sociólogos, consejeros de grupos de interés, académicos, etc.) utilizan a la hora de opinar o comentar aquellos países de cultura islámica, religión musulmana y expresión lingüística árabe. En la introducción de su ensayo reconocerá que:

*(...) ha habido intensos comentarios dirigidos a los musulmanes y al Islam en América y en los medios occidentales, la mayoría de ellos caracterizados por estereotipos altamente exagerados y una beligerante hostilidad (...) Un conjunto de 'expertos' ha crecido en importancia durante esta crisis para pontificar en programas de televisión y tertulias en base a ideas preconcebidas sobre el Islam (...) Maliciosas generalizaciones sobre la cultura islámica se han convertido en la última forma de degradación de la cultura extranjera en el mundo occidental; de modo que lo dicho sobre la mentalidad musulmana, su carácter y su religión en conjunto, no podría ser dicho en ningún medio generalista sobre los africanos, los judíos, otros grupos culturales orientales, o los asiáticos.* <sup>237</sup>

Said con conocimiento de primera mano, al ser él mismo un exponente de la cultura islámica estadounidense, acabará criticando duramente esta orientación periodística y académica deformante, reforzadora del prejuicio y la ignorancia reconociendo que:

*El término Islam define una porción relativamente pequeña de lo que en realidad acontece en el mundo islámico, que aglutina a una población de más de mil millones de personas, e incluye a decenas de países, sociedades, tradiciones, lenguajes, y por supuesto, un infinito número de experiencias muy diversas.* <sup>238</sup>

En esta línea de lecturas en relación a las visiones etnocéntricas políticamente interesadas en presentar una imagen negativa de la cultura islámica, también tematizó el filósofo francés Michel Onfray que presentó públicamente su opinión después de la intervención militar del gobierno francés en Mali en enero de 2013. En principio, esta actuación estuvo justificada por la necesidad de evitar la expansión en África Occidental y el Sahel de las facciones armadas del Estado Islámico, ISIS. El ensayo titulado

---

**237** Ibid. Introduction (p. xi-xii)

**238** Ibid. Introduction (p. xvi)

*Pensar el Islam* <sup>239</sup> presentó un detallado análisis del terrorismo de raíz religiosa ultraortodoxa (*yihadismo*) para concluir que su aparición estuvo relacionada en gran medida con las equivocadas políticas militaristas aplicadas por la OTAN desde principio de los años 90 en una larga lista de países de religión musulmana. Onfray expone un documentado recuento de las acciones del ejército francés en países de cultura islámica para vincular esas actuaciones con una política exterior abiertamente islamófoba. En otra línea de intereses se presentó públicamente en el año 2017 el ensayo *Cuando fuimos árabes* <sup>240</sup> escrito por Emilio González Ferrín, Profesor de Islamología de la Universidad de Sevilla, en cuyo interesante texto propondrá la relectura de la Historia de Al Andalus como paradigma de hibridación cultural (cristiano-europeo, islámico-musulmán, hebreo-mosaico) del que nuestro país es en parte resultado. González Ferrín a partir de un erudito análisis del pasado de nuestra cultura, planteará nuevas visiones para el entendimiento entre Europa y el actual mundo islámico. Por supuesto, también expondrá los actuales problemas de concepción y los impedimentos de carácter eurocéntrico que habría que superar para posibilitar un acercamiento positivo entre ambas orillas del Mediterráneo. De esta manera, estos tres ensayos comentados (uno proveniente de los Estados Unidos, otro de Francia y el último publicado en España) no son sino una pequeña muestra de la gran cantidad de literatura crítica ocupada en desmontar los prejuicios, el desconocimiento y la indiferencia de los países occidentales en torno al Islam como sociedad, como cultura, como Historia y como religión.

El proyecto *Fuga de amor*, 2018 pretendió operar en este campo de intereses proponiendo visibilizar positivamente la cultura islámica en el ámbito local de Valencia desvinculándola de la idea negativa de barbarismo, aculturación y retraso; *activar el archivo* proponiendo una antología que presentó a once poetas (siete mujeres y cuatro hombres) contemporáneos cuya producción literaria posee una contrastada calidad estética; invitar a la *participación* de los ciudadanos (españoles y árabeparlantes de diversas nacionalidades) a la producción del propio proyecto activando su papel como audiencia autónoma, soberana y creativa. Este fue el empeño. No sé si es oportuno que yo mismo, su autor y último responsable, considere que el proyecto cumplió sus objetivos estéticos, participativos y humanos como auténtica realidad lograda.

---

**239 ONFRAY**, Michel. 2016. *Pensar el Islam*. Paidós. Barcelona.

**240 GONZÁLEZ FERRÍN**, Emilio. 2017. *Cuando fuimos árabes*. Editorial Almuzara. Al Ándalus.



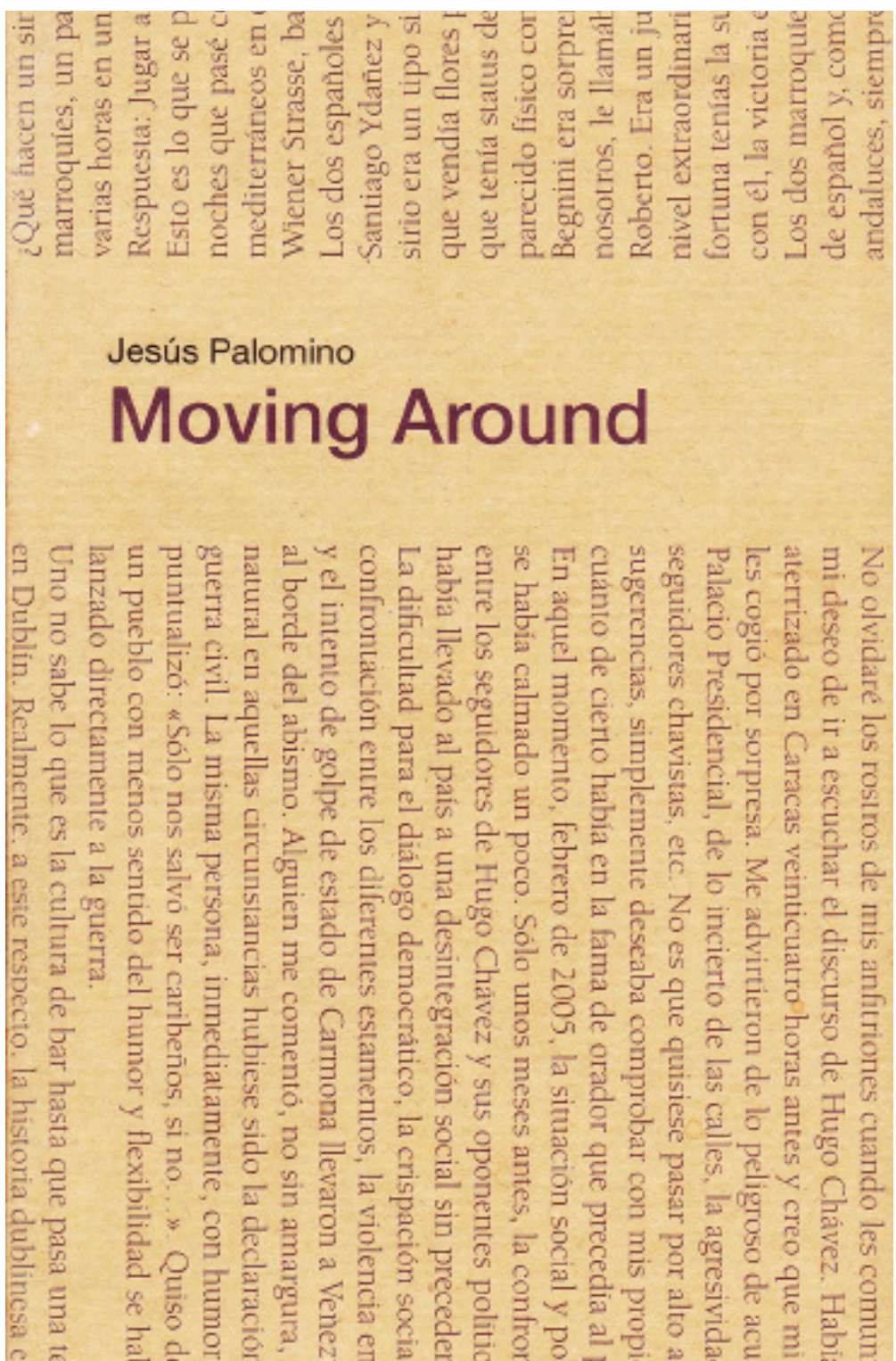


Fig. 128. Ensayo *Moving Around* (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)  
Ediciones Los Sentidos. Sevilla. Noviembre de 2010.

## 2. 7. *Nomadismo, performatividad y crítica democrática*

Una de las intenciones de la segunda parte de esta tesis es analizar aquellos proyectos de arte público estadounidense de la década de los 90 del siglo XX rastreando sus influencias en las prácticas de arte participativo actual. También está entre sus objetivos presentar las conexiones, similitudes y diferencias de aquellas propuestas con respecto a mis propios proyectos vinculados a la *especificidad del lugar*, el *arte participativo* y el contexto. De esta manera, una importante información para la comprensión crítica de mi práctica pasaría por conocer aquellas etiquetas y categorías que considero esenciales para explicar la relación del viaje con cierto modo de entender las prácticas artísticas contemporáneas, o esclarecer las motivaciones que impulsan mi interés por la *participación* y la colaboración con un público activo. Mi interés estético por los espacios, los lugares, las localizaciones y las comunidades ciudadanas requiere una última explicación de carácter algo más formal para lo cual me ha parecido oportuno presentar los conceptos de nomadismo, *performatividad* y crítica democrática, no sólo para que ayuden a entender mejor lo narrado e ilustrado en esta tesis, sino con la idea de aportar una perspectiva crítica útil por medio de la cual situar mis obras en el lugar adecuado.<sup>241</sup>

### **Nomadismo**

Para muchos de nosotros hablar de nómadas o de nomadismo supone recuperar imágenes de resonancias fantásticas bastante alejadas de nuestra realidad habitual. ¡Los nómadas! ¿Pero quiénes? ¿Los gitanos, los judíos errantes, los beduinos, los mongoles? Simplemente ese grupo humano que se desplaza continuamente impulsado por la búsqueda de condiciones de vida óptimas, siempre en intenso contacto con su entorno natural o social y atesorando una particular herencia fruto de intercambios culturales seculares. Efectivamente, la vida nómada nos trae un cierto aire de etnicidad y una indudable negación de las fronteras. De niño participaba de esa realidad fantástica, ya

---

<sup>241</sup> El texto de este epígrafe está basado en el epílogo de mi ensayo *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*, 2010. Los Sentidos Editores, Sevilla. (pp. 143-153) (Ver figura 128) Una versión resumida del mismo texto fue publicada en **V.V.A.A.** 2012. *Arte: ¿Qué es importante? ¿Para qué es importante? (Nomadismo, performatividad y crítica democrática en las prácticas de arte contemporáneo)*. Arte: Diccionario Ilustrado. Edita Universidad de Vigo. (pp. 280-283)



que solía jugar con mi hermano Julio en el patio de nuestra casa a “que andábamos perdidos por la estepa en la que soplaban un viento implacable”. En nuestro paisaje imaginario, jugábamos a que éramos nómadas en algún remoto paraje de Siberia; imagino que nos íbamos tan lejos en nuestras fantasías por lo atractivo que para los niños es la realidad del viaje y la alegría de una vida llena de aventuras, naturaleza y retos. Parece, pues, inevitable que un cierto sabor utópico rodee la idea del nomadismo.

Sólo cuando tuve la oportunidad de entrar en contacto con algunos pastores nómadas en Mongolia esa imagen idílica se tornó real. Tan real como para reconocer que la vida de aquellas personas en las estepas no es tan diferente de la que hasta hace muy poco llevaban los pastores trashumantes castellanos, extremeños o andaluces aquí en España, y que sus anhelos y sueños pudieran ser bastante parecidos. Por lo que pude comprobar, los pastores mongoles apreciaban altamente el bienestar familiar y personal, hacían gala de un gran respeto por el entorno natural, y no eludían la posibilidad de aliviar las labores físicamente más pesadas con nuevas herramientas y nueva tecnología sin renunciar a su propio modo de vida. Los padres de familia mongoles que conocí deseaban fervientemente que sus hijos asistieran a la escuela, se formasen en algún oficio o adquiriesen una educación superior universitaria que les facilitase viajar o trabajar en otros países. No esperaba encontrar una vida nómada tan consciente de su propia supervivencia cultural ni tan identificada con el desarrollo positivo del país como sociedad democrática, con los avances sociales y con la mejora económica. La sencilla y pastoril imagen del nómada que guardaba en mi mente se vino abajo siendo sustituida por la asombrosa y natural lucidez que pude apreciar en la cultura del país. Esta capacidad es denominada por el sociólogo Alain Touraine como *historicidad*,<sup>242</sup> que consistiría en la capacidad sofisticada de las sociedades y los individuos para generar mejoras, provocar reformas y establecer avances sociales efectivos. Para mi sorpresa, descubrí que aquellos pastores desplegaban un alto nivel de historicidad o que, al menos, la deseaban, y que posiblemente sea esa actitud la que explica la rápida transformación de la

---

**242** **TOURAINE**, Alain. 2005. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Ediciones Paidós. Barcelona. (p. 131) “*Cuanto menor es la capacidad de una sociedad para transformarse, menos fuerte es lo que yo denomino su historicidad (...)*” De tal manera que según el sociólogo francés, la *historicidad* sería la capacidad sofisticada de las sociedades y los individuos para generar mejoras, provocar reformas y establecer avances sociales efectivos y duraderos.

. sociedad mongol actual. Digo esto porque nomadismo y modernidad parecen mantener un vínculo singular y muy significativo. Mi experiencia en Mongolia sorprendentemente así me lo confirma. También Gilles Deleuze y Félix Guattari lo corroboran de algún modo cuando hablan sobre el impulso hacia el horizonte que anima a todo nómada.

El *nomadismo* que caracteriza a mis trabajos nada tiene que ver con la propuesta de una nueva etnicidad o la recuperación de una identidad tribal contemporánea, sino que toma sus ideas y sus referencias de algunos discursos desarrollados por la filosofía, las ciencias sociales y la crítica estética contemporánea. La aparición de la figura del nómada y del nomadismo como concepto crítico es relativamente reciente en la historia de las ideas, y aunque es obviamente una categoría tomada del campo de la etnología, no lo hace para identificar a los nuevos nómadas con las sociedades nómadas tradicionales ya casi en extinción, sino para detectar, describir y conformar una nueva idea del sujeto, una nueva perspectiva de la subjetividad como actriz en la historia. Explicado de manera sencilla, las actitudes nómadas de las que estamos hablando implican la movilidad espacial en relación con la actividad intelectual y cultural crítica vinculada a esta nueva idea de sujeto que resiste creativamente a las fuerzas destructoras del capital, la guerra y la violencia. Esta figura del nómada que, hasta hace bien poco parecía un proyecto más en la larga historia de la utopías, es hoy día una realidad global constituida por científicos, profesores, médicos, artistas, actores sociales y, aunque parezca sorprendente, políticos y economistas. Lo significativo no es que sus actividades conlleven desplazamiento (eso convertiría a los millones de turistas y hombres de negocios que surcan el aire en potenciales actores y, desafortunadamente, no es el caso); lo definitorio de la acción de todas estas personas es su adscripción a la realidad de los derechos humanos y la participación racional en una idea de modernidad respetuosa con los derechos culturales que podría ser aplicable a la mayoría de los países del planeta. Quiero confiar en la posibilidad del proyecto, en el que también creen personas tan lúcidas como los economistas Joseph Stiglitz o Muhammad Yunus, que consideran, por ejemplo, que la erradicación de la pobreza a nivel mundial es factible y viable.

### ***Performatividad (y retro-performatividad)***

*Performatividad* es la traducción del término inglés *performativity*, que procede del vocablo *performance*. *Performance* significa ejecución, llevar a cabo alguna acción o trabajo,

realizar algo; también es la acción de celebrar una ceremonia, actuar en una obra de teatro, interpretar una obra musical o de danza, etc. Básicamente, *performance* tiene que ver con la generación de significados a partir de una acción.<sup>243</sup>



Fig. 129. *Clockshow*, 1973. Gordon Matta-Clark.  
Film documental de 16 mm. y 13:50 minutos de duración.  
Colección del MOMA de Nueva York.

Pero, ¿por qué se llama *performance* a un tipo que se amarra con una cuerda por los tobillos cabeza abajo intentando rozar con su nariz la copa de un abeto? Sí, efecti-

---

**243** En términos concretos podríamos considerar que en una obra de teatro los actores son los responsables de interpretar (*to perform*) un texto prefijado siguiendo las instrucciones de un director; en una pieza de danza son los bailarines los que llevan a cabo con sus movimientos una coreografía dictada por un coreógrafo y, por lo general, actuando (*performing*) acompañados de alguna música creada por un compositor; los músicos interpretan con sus voces o hacen uso de instrumentos para producir sonidos, a veces interpretando obras musicales compuestas por un compositor y/o dirigidas por un director. En definitiva, en la realidad de la *performance* intervienen personas que haciendo uso de sus cuerpos, de textos o de instrumentos musicales actúan bajo la voluntad de unos directores y unos autores. Aunque los directores y los autores participan en la producción, es la presencia de personas actuando delante de un público lo que puede ser considerado como performance. Ésta podría ser una sencilla definición aplicable a las prácticas artísticas más clásicas.

vamente, una vez un tipo se colgó cabeza abajo de un puente de la ciudad de Nueva York. El lugar no era un teatro, parecía más bien un solar bastante desolado donde solía ir a celebrar con sus amigos las barbacoas durante el fin de semana. Eran los años 70, el tipo colgado no era actor sino un joven arquitecto llamado Gordon Matta-Clark y, por supuesto, no seguía las instrucciones de ningún director de escena. Imagino que se colgó para experimentar algo que sólo podía llegar a conocer haciéndolo. Apenas quedan algunas instantáneas en blanco y negro que furtivamente captaron la acción y el momento. Aquello también es *performance* aunque no había casi público, no existían unas instrucciones ni un texto previo y la huella de la acción sea casi inexistente. En otra ocasión Gordon Matta-Clark, que parecía bastante atraído por la altura, se dio una ducha completa, con agua y jabón, colgado delante de la gigantesca esfera del reloj de una torre. La acción se tituló *Clockshower* (Ducha del reloj). De esta acción sí realizó una película y, por supuesto, esto también es *performance*.<sup>244</sup> (Una performance filmada que puede ser consultada en la colección de arte de MoMA de Nueva York. (Ver figura XXX).

El concepto de *performatividad* fue introducido por John L. Austin en el año 1962, y no procede, curiosamente, de la crítica de arte o de la teoría estética contemporánea sino del campo de la lingüística.<sup>245</sup> Creo que nadie sospechó su alcance, cuando fue presentada en los años 50 del pasado siglo, por mucho que hoy nos parezca una idea sencilla y totalmente asumida. Austin propuso el concepto de *acto de habla* (*Speech Act*) y la idea de que el habla es en sí misma una forma de acción; consecuentemente, consideraba

---

**244** Es curioso que la obra más influyente de John L. Austin lleve el divertido y revelador título *Cómo hacer cosas con palabras* (*How to Do Things with Words*, 1962). Algunas de mis instalaciones, en su intención performativa, se llenaron de textos, libros y mensajes escritos, no sólo por la personal atracción que siento por la filología sino por la intuitiva fe que mantengo en la capacidad de ciertas palabras para actuar. Más información en **AUSTIN**, John L. 1962. *How to do things with Words*. Harvad Unirersity Press. Cambridge, Massachusetts.

**245** De tal manera que existe por un lado una antigua tradición con una concepción más clásica de la actuación teatral, musical o bailable con su colaboración entre actores, directores y autores en unos márgenes estéticos muy reglados, y por otro lado, unas nuevas prácticas de arte contemporáneo que por incomprensibles, desconcertantes o carentes de sentido que nos resulten, conciben maneras de actuar y operar diferentes a partir de estrategias creativas novedosas y que apuntan a la configuración de una *nueva subjetividad*. Que una extraordinaria renovación en las acciones de artistas, músicos, actores y bailarines haya podido llevarse a cabo en las últimas décadas se debe en parte a esta idea de *performatividad*.

el lenguaje no como una mera práctica pasiva sino una como una práctica particular con la potencialidad de inventar y afectar a la realidad. Simple pero contundente. El anuncio del *acto de habla* como categoría autónoma para la configuración de sentido llevaba emparejado inevitablemente la aparición de un sujeto creativo, un actor capaz de inventar, innovar y transformar la realidad en base a sus actos de lenguaje intencionados. Esto, que dicho así puede parecer una simple referencia culta a la investigación de un profesor de filosofía moral de la Universidad de Oxford, en realidad, explica cómo las ideas viajan en la sociedad y cómo los discursos se interconectan para proponer novedad.

El concepto de *acto de habla* supuso un desplazamiento liberador de las concepciones más ortodoxas con respecto al lenguaje y venía a encajar a la perfección como herramienta efectiva para las múltiples luchas sociales que a principios de los años 60 se estaban anunciando (feminismo, movimientos anticoloniales, derechos civiles, revolución sexual, ecologismo, movimiento gay, etc.).<sup>246</sup> La simple idea de que la intención del hablante, su acto de proclamación con palabras habladas, escritas, o con cualquier otro medio, bajo ciertas condiciones de enunciación pudiera convertirse en una acción transformadora de la realidad histórica contenía en sí una gran potencia, no sólo utópica sino también emancipadora efectiva, como se constataría más tarde.

Esta nueva posibilidad del lenguaje no tardó en calar en las actitudes y los discursos críticos más alternativos, como pudo comprobarse, por ejemplo, en los posteriores ensayos de Judith Butler de finales de los años 80 del siglo XX con su concepto de *performatividad de género*. Recientemente la crítica cultural ha llevado un poco más allá el uso de esta idea para anunciar la capacidad generadora de la *retro-performatividad*.

---

**246** KLIMKE, Martin; SCHARLOTH, Joachim. 2009. *Utopia in Practice: The Discovery of Performativity in Sixties' Protests, Arts and Sciences. Historising 1968 and the Long Sixties*. Historein. Vol.9 (2009) Nefeli Publishers. (p. 47) "En octubre de 1959, sólo cuatro años después de que Austin llevara a cabo sus conferencias, la performatividad hizo su debut también como arte de la performance. Alan Kaprow, un antiguo estudiante del programa de Historia del arte de la Universidad de Columbia, presentó por vez primera su obra 'Dieciocho happenings en seis partes' en la Galería Reuben de la 4ª Avenida de Nueva York. (...) La Teoría del acto de habla y el arte de la performance pues compartían la idea de que, tanto las acciones performativas cotidianas como las acciones artísticas, presentaban potencial para generar o para socavar la realidad social. Esta idea se expandió rápidamente entre los científicos y los teóricos por todo el mundo haciendo de los 60 la década del descubrimiento de la performatividad."



Uno de los pensadores que ha prestado atención a esta nueva manera de entender *cómo hacer cosa con palabras* ha sido el teórico de la globalización Arjun Appadurai que desde el análisis antropológico de los rituales sociales ha dado nueva vida crítica al concepto. En su último ensayo del año 2016 *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finances* (La banca de la palabras. El colapso del lenguaje en la era de las finanzas derivativas), Appadurai reconocerá que el éxito de la *retro-performatividad* recaería en su capacidad para articular certidumbre ya que:

*Después de los análisis de la performatividad de Austin y el acto de habla, los antropólogos han comenzado a entender que la fuerza del ritual tiene relación con la manera en la que las palabras son utilizadas para provocar efectos sociales. Posteriormente, el trabajo de Judith Butler sobre la performatividad se abrió a la idea de retro-performatividad. Así, entender el ritual desde la mirada de la retro-performatividad posibilita ver que posee la capacidad de generar certidumbre en la vida social ya que transforma los términos a través de los cuales la incertidumbre es entendida.* <sup>247</sup>

La nueva “antropología del futuro” que según Appadurai inauguraría esta *retro-creatividad* estaría destinada a refutar las concepciones económicas dominantes del beneficio, el desarrollo y la cultura. Esta antropología orientada hacia el *futuro como hecho cultural* basará su crítica en las ideas de aspiración, anticipación e imaginación. Así, Appadurai a partir de un refinado ejercicio de análisis concluirá que:

*La idea de retro-performatividad a la que he hecho referencia en mi ensayo se concretaría en esencia en lo siguiente: el ritual tiene su más potente capacidad al llevar a efecto un cambio de estado (una transformación) en los agentes del ritual y también en la cosmología que los enmarca al realizar (hacer real) un mundo preconcebido -- como condición previa -- a través de una serie de acciones en las cuales ‘efectos’ crearían ‘causas’ o condiciones de posibilidad que tomarían forma finalmente sólo de manera retroactiva. Esta retro-creatividad (o retro-performatividad) ha sido considerada en primer lugar como un efecto lingüístico supondría una inversión temporal de la lógica de la performatividad de Austin (que sólo transformaría la realidad en razón de la mera declaración bajo ciertas condiciones de felicidad).* <sup>248</sup>

Lo que Appadurai en este denso fragmento viene a plantear es que la *retro-perfor-*

---

**247 APPADURAI, Arjun.** 2016. *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finances*. The University of Chicago Press. Chicago & London. (p. 86)

**248** Ibid. (p. 113)



*matividad* operaría a través de ciertas prácticas sociales culturalmente establecidas para producir sus propias condiciones de posibilidad y sentido, haciendo uso de la certidumbre -- del rito -- frente a la incertidumbre -- existencial --. Los rituales, de acuerdo a Appadurai, *son constitutivos y generadores de la fuerza de todas las convenciones en sociedad y en la vida social común*.<sup>249</sup>

De esta manera, la posibilidad de articular acciones por medio de las cuales conjurar la incertidumbre ha llegado también a los proyectos de *arte participativo* más recientes, incluidos los míos. Cuando un periodista describe la política del colectivo berlinés Zentrum für Politische Schönheit, ZPS, *como un medio de un nuevo tipo* ya que *ellos mismos crean las noticias que quieren leer en la primera página*, está describiendo un ejemplo de *retro-performatividad* aplicado a las prácticas de arte contemporáneo. Cuando propongo una antología de poetas árabes contemporáneos que se convertirá en una edición de distribución gratuita y busco la colaboración de un grupo de ciudadanos árabeparlantes de la ciudad de Valencia para la presentación pública de ese libro, eso es también un ejemplo de *retro-performatividad*, ya que el proyecto *Fuga de amor*, 2018, buscó por medio de una serie encadenada de actuaciones articular sus propias condiciones de sentido participativo. Sin esperar que el éxito del proyecto -- su *felicidad*, siguiendo la *Teoría del acto de habla* -- viniese determinado por consideraciones ajenas a la propia voluntad, espíritu o deseo de los propios participantes en la actuación. En este sentido, sin querer convertir mis últimos proyectos en meras propuestas ritualizadas (a saber, *Samen im Wald / Gold im Fluss*, 2014; *Reading\_State of Siege*, 2016; *Fuga de amor*, 2018) tendría que reconocer la atención especial otorgada en ellos a la “puesta en escena” pública de un guión de actuación preciso (*Delegated Performance*) cuyo objetivo no sería teatralizar las actuaciones colaborativas, sino hacerlas, para los colaboradores y el público involucrado en ellas, genuinamente humanas y significativas como experiencia estética compartida. Verdaderamente, *hacer actuar la participación*.

---

<sup>249</sup> Ibid. (p. 90) “En este sentido, los rituales no son simplemente performativos (en el sentido de Austin y muchos de sus seguidores antropológicos posteriores) sino que, de hecho, son constitutivos o, mejor aún, generadores de la fuerza de todas las convenciones en sociedad y en la vida social común. (...) lo que podríamos considerar hoy en día como un tipo de retro-performatividad, un acto de habla, un acto ritual o una secuencia de acción formalizada que surte efecto no solo al cumplir los objetivos de la felicidad sino, de hecho, al crear y recrear estas condiciones de la felicidad a través del acto ritual en sí.”

## Crítica democrática

Viajar actuando te convierte en un actor, en alguien que actúa y que se relaciona con personas y espectadores de un cierto lugar y cultura poniendo en marcha un proceso de intercambio (feliz o infeliz dependiendo de los resultados positivos o negativos de la comunicación en la performance). Esto es más o menos a lo que he dedicado los últimos años de mi vida. No es una manera de estar en la práctica artística que haya sido encontrada siguiendo modelos preexistentes o heredados, sino que más bien ha ido tomando forma según andaba mi camino, sobre la marcha, con la intención de hacer a las acciones actuar y generando novedad con la que provocar cambios. Curiosamente, todo en este proceso ha ido acercándose, con intención o sin ella, y a veces pisando terrenos difícilmente discernibles, hacia una concepción ampliada de la idea de crítica democrática. Digo “ampliada”, porque lo que me interesa tiene más que ver con la producción de lenguaje, signos y situaciones propiciadas desde el ámbito de las artes visuales, que con una actuación directa en actividades políticas. En principio, no me considero un activista. El interés que para mí tiene la conexión de mi trabajo artístico con una idea de crítica democrática está relacionado con la aparición de la figura de un sujeto (real o anticipado virtualmente por los discursos) que actúa en la historia resistiendo las fuerzas impersonales del interés, el poder o la violencia animado por sus derechos o, como diría Hannah Arendt, por *el derecho a tener derechos*. Estas ideas que parecen estar hablando de nuestra experiencia mundana de una manera bastante abstracta, en realidad hablan de actitudes mucho más comunes y presentes en la vida ordinaria de lo que podamos pensar. De hecho, vienen a mi cabeza los nombres y las acciones de bastantes personas que podrían encajar perfectamente en esta idea de sujeto. No son héroes ni mucho menos; son personas cercanas que he conocido y que, ni remotamente, encajarían en nuestra idea tradicional de la épica heroica. Me inclino a pensar que esta capacidad del sujeto de oponer resistencia a la dominación ha estado presente a lo largo de la historia, ya fuera de manera privada y silenciosa, o a través de la presencia pública y notoria de personas entregadas a grandes causas o luchas.

Pero lo que me interesa explicar es cómo esta figura del sujeto entra en relación con la idea de crítica democrática en el presente. En mi opinión este sujeto crítico y democrático estaría vinculado tanto a lo que Edward W. Said denomina la vuelta a la filología como a la idea del retorno sobre sí propuesta por Alain Touraine. ¿Qué es esto

de la vuelta a la filología o el retorno sobre sí? ¿Cómo se relacionan estas ideas con las prácticas artísticas? Y finalmente: ¿Cómo lo hacen en concreto con mi obra?

Edward W. Said en su ensayo *Humanismo y crítica democrática*<sup>250</sup> plantea una vuelta a la filología. Filología significa literalmente amor por las palabras. Said mantiene que las palabras no son meras figuras pasivas sino agentes vitales en la transformación histórica y política (parece que en esto coincide con Austin); a su vez, propone que la lectura de textos, entendida como experiencia de aprendizaje, debería ayudar a conformar una visión que nos acerque a la naturaleza del progreso humano que, según Said, reside en el cuestionamiento, el análisis y la transformación. Ambas actividades filológicas (la creación y la lectura de textos) hoy día, en la realidad de un mundo de relaciones globalizadas, deberían apuntar hacia una conciencia democrática ampliada cuyos objetivos sean la ilustración y el autoconocimiento orientados críticamente frente a cualquier forma de dominación o destrucción. Said defiende, frente a los tecnócratas de la cultura y el neoliberalismo, la clara vigencia de las humanidades y el humanismo y su importante valor para el desarrollo de la crítica democrática contemporánea.

El sociólogo francés Alain Touraine, por su parte, lleva varios años anunciando, tematizando e investigando el despertar del sujeto. Su ensayo *El nuevo paradigma*<sup>251</sup> analiza la transformación en las representaciones de la vida colectiva y personal. Touraine sostiene que ya no disponemos de la mediación posible de un Dios (muerto, ausente o retirado al ámbito privado) o de una idea política que pueda mínimamente dar un sentido general a la sociedad y a sus instituciones, y estas circunstancias han llevado al sujeto a replegarse sobre sí mismo, descubriéndose como único responsable de la historia y de los derechos; anuncia, sin grandes dramas, el final de la idea de sociedad tal y como la hemos conocido hasta el presente, y de la misma manera que en el pasado las sociedades religiosas dieron paso a las sociedades políticas, hoy presenciamos la desaparición y la descomposición de la idea de lo social. Touraine se apresura a anun-

---

**250 SAID**, Edward W. 2006. *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Debate. Barcelona.

**251 TOURAINE**, Alain. 2005. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Ediciones Paidós. Barcelona.

ciarnos que no hay nada de trágico en este paso, que es propio de la historia humana que los procesos se den (se deconstruyan) de esta manera, y con un extraordinario ejercicio de análisis explica las causas y los fenómenos que han dado lugar a esta transformación. Finalmente, consciente de la necesidad de hablar sobre el futuro no sólo con pesimismo sino también en términos esperanzadores, no vaticina que nos dirijamos hacia un vacío o un caos total, sino que anuncia que el paradigma social será sustituido por uno cuyo centro será el sujeto y sus derechos humanos y culturales.

Tanto la tesis de Said como la de Touraine apuntan a la presencia de la subjetivación como realidad histórica con capacidad creativa y transformadora (el sujeto de Said como autor emancipador y lector crítico; el de Touraine, como actor consciente y autogenerador de sus derechos y sus luchas). Ambos autores no eluden los riesgos ni las poderosas fuerzas que los actores eligen combatir. Parecen coincidir en un punto: de la misma manera que existe la opresión existe la liberación, de tal manera que la inferioridad histórica de las mujeres ha sido convertida, por la acción y los discursos feministas, en participación y emancipación, convirtiendo al siglo XXI en el *siglo de las mujeres*. Está claro que existen las poderosas fuerzas impersonales del interés, el poder y la guerra pero, y esto es tan obvio como lo primero, también la presencia de los derechos humanos con vocación global y el derecho de todos los hombres y mujeres a tener derechos. Esta última idea de la aplicación global de derechos nunca ha tenido más seguidores que en el presente.

Muchas de las instalaciones y proyectos que he realizado a lo largo de mi carrera (explícita o implícitamente) estaban intentando acercarse, a veces de una manera ciega y extremadamente intuitiva, a algunas de las realidades anunciadas por la aparición de este nuevo papel asignado a la subjetividad resistente. No es de extrañar que algunos de mis trabajos recientes tengan como material creativo las ideas de la cultura femenina o el texto de la Declaración universal de los derechos humanos de 1948; o que mis intenciones creativas acabaran concibiendo unas desaliñadas máquinas de tecnología muy subjetiva con las que eliminar venenos históricos, generar derechos cívicos o reorientar éticamente los mass media; y antes aún, las chabolas que hacían referencia a la autoconstrucción gozosa de un sujeto que buscaba la más mínima oportunidad y el más mínimo hueco donde plantar su casa, etc.

Algunos de estos proyectos vinculados a espacios, lugares, localizaciones y comunidades ciudadanas ilustran la presencia del sujeto como actor en la historia e intentaron imaginativamente ser realizados desde el punto crítico de ese sujeto que resiste a poderosas fuerzas destructoras consciente de que *“el poder genera su resistencia y la resistencia su poder”* (Foucault).

Todos mis trabajos, sin ánimo de ver en ellos un simple trasunto de estos discursos, han sido realizados en zonas cercanas a las expresadas por las investigaciones de Said, Arendt, Spivak, Ås, Lerner, Sassen, Groys, Rancière y Appadurai, entre muchos otros. En medio de un panorama oscuro y objetivamente lleno de retos, peligros y posibilidades, intenté con mis propuestas trabajar a partir de aquellos discursos cercanos al entendimiento complejo de la esperanza resistente.

## 2.8. Conclusiones e ideas-fuerza de la segunda parte

A modo de enunciación de conclusiones de esta segunda parte apuntaría que:

1. Los proyectos expositivos colectivos de la década de los 90 del siglo XX en los Estados Unidos confrontaron e hicieron visibles las tensiones sociales denunciando el malestar y el déficit democrático. El efecto de aquella movilización fue la creación de vías alternativas de actuación y *participación* crítica para la búsqueda urgente de soluciones y la reparación de la dignidad ciudadana.

2. A partir de una nueva *estética participativa* de beligerante resistencia democrática aquellos colectivos estadounidenses de los años 90 del siglo XX actualizaron un nuevo activismo cultural y artístico capaz de remover las estructuras de la sociedad norteamericana abriendo nuevas posibilidades de diálogo entre las instituciones, la ciudadanía y los agentes del arte.

3. Las diferentes comunidades de ciudadanos, ya fueran activistas y/o artistas protagonistas de los casos de estudio analizados de los años 90, se caracterizaron por su apertura, variabilidad y carácter multiforme, contando con una representación colectiva y elusiva, discontinua, asamblearia y oscilante entre la impotencia y la victoria, entre la desesperanza y el logro. Esta voluntad de representación colectiva articuló desde la emergencia social más extrema una genuina fuerza moral de *participación* y transformación .

4. La estética que animó el espíritu de aquellos colectivos activistas y artísticos dejó una profunda huella en las prácticas de *arte público* contemporáneo reciente. Esta influencia pervive en los casos de estudio de los colectivos que trabajando hoy comparten un espíritu estético similar de *participación* y transformación democrática.

5. Aunque las diferencias (históricas, sociales, económicas, etc.) entre la década de los años 90 del siglo XX y la actualidad son notables, el deseo de transformación sigue operando en los proyectos de los colectivos artísticos



que trabajan en la actualidad en el ámbito del *arte público*. Muchas de las propuestas de *arte participativo y relacional*, los trabajos de *arte contextual* y/o cercanos al *arte del activismo* representan ellos mismos experiencias alternativas para la articulación de las estéticas del siglo XXI.

6. Estas prácticas estéticas aportan novedosas posibilidades de la cultura visual contemporánea, que ahora en virtud de sus conexiones globales, permanecen atentas a los discursos más sensibles y a las actuaciones más pertinentes para la articulación -- como apuntaría Arjun Apapdurai -- del *futuro como hecho cultural*.

7. El *arte participativo* considera el papel activo del público en el proceso creativo de la obra como elemento esencial. La práctica participativa concibe al público como autores, editores y observadores activos con la idea de que los proyectos sean completados por medio de la participación directa de la audiencia.

8. Mi investigación estética, visual, *tridimensional* y participativa concebida en relación con el contexto comenzó prestando atención a los lugares, los espacios y las localizaciones para acabar enfocándose en proyectos que articularon una nueva calidad de la *participación* al introducir la colaboración con las comunidades ciudadanas. Un buen ejemplo de esta manera de abordar las prácticas de arte contemporáneo sería el proyecto de arte *Fuga de amor*, 2018 presentado como caso de estudio en esta segunda parte de la tesis.

9. Mi propia práctica artística vinculada al contexto y a la *participación* se articuló desde las categorías del *nomadismo*, la *performatividad* (y la *retro-performatividad*) y la crítica democrática confiando en su potencialidad para generar novedades cognitivas, visuales y experienciales.

## 2.9. Conclusions and key ideas of the second part (English version)

As a summary of conclusions of this second part, I should state that:

1. The collective exhibition projects of the 90s of the 20th century in the United States confronted highly controversial human situations by making visible social tensions and denouncing the democratic deficit of North American society. The final result of that mobilization was the articulation of alternative ways searching for collective action and critical *participation*. All those new emancipatory strategies were proposed in pursuit of urgent solutions and civic reparation.

2. Starting from a new *participatory aesthetics* of belligerent resistance, those North American collectives of the 90s updated a new cultural activism capable of transforming the structures of their society, and opening new possibilities for dialogue among public-political institutions, citizenship and the agents of the art world.

3. The different communities of citizens-activists related to those cases of the 90s were defined by their openness, variability and multiform character. Organized by the reality of democratic assembly, their coordination oscillated between impotence and victory, hopelessness and achievement; those art collectives empowered their will of representation articulated from the most extreme social emergency and genuine moral force of *participation* and transformation.

4. The aesthetics that animated the spirit of those activist art collectives left a deep influence in recent contemporary *public art* practices. This heritage survives in the cases of the groups working at the present, sharing a similar spirit of *participation*, and seeking in fact an effective democratic transformation.

5. Although the differences (historical, social, political, etc.) between the decade of the 90s and the present are remarkable, *the desire for transformation of actual conditions of reality* is still present in the projects proposed by those groups currently working in the field of *public art*. Many of the proposals of *participatory* and *relational art*, *contextual art* and those close to the *art of activism*

represent genuine and alternative experiences for the articulation of the aesthetics of the 21th century.

6. Those aesthetic practices of the 90s provided novel possibilities for the development of contemporary visual culture, that actually, thanks to its global connections, remain attentive to the most sensitive discourses and the most pertinent actions for the articulation of *the future as a cultural fact*. (Appadurai)

7. *Participatory art* considers the active role of the public in the creative process of the work as an essential element. These projects conceive the audience as authors, editors and active observers that will complete the art proposals by the direct *participation* and citizen implication (Bishop).

8. My aesthetical, visual and *three-dimensional* research was conceived in relation to the context initially paying attention to places, spaces and locations, to end up focusing my interest towards a new quality of *participation*. The incorporation of the context as creative ingredient in my projects brought naturally the reality of the citizen community that became finally an acting force of *participation* and transformation within the projects themselves. A good sample of my approach to contemporary art practices is my recent *participatory art* project titled *Fugue of Love*, 2018 presented as a case study in this second chapter to illustrate the influence of *public* and *social engaged art* projects in my own art production.

9. My participatory practices has been articulated by the critical categories coined by the contemporary critical theory of *nomadism*, *performativity* (and *retro-performativity*) and democratic criticism. Those three labels that generated a bunch of new cognitive, visual and experiential novelties utilized by artists themselves to open possibilities within their own creative processes and visual inquiries.

**3ª PARTE. Lugares, espacios, localizaciones y comunidades ciudadanas transformados por la experiencia específica de la práctica artística. De cómo mi entendimiento de la *especificidad* del lugar se tornó *relacional*, dialógico y participativo. Parte práctica: presentación de mis proyectos realizados entre los años 1992 y 2019 (356)**

**3. Introducción (357)**

**3.1. Análisis razonado de los proyectos de Jesús Palomino (1992-2019) (359)**

**3. 2. Practicar el espacio en las ruinas urbanas. (1992-1996) *Gran dibujo de grasa*, 1992 (362)**

**3. 3. Marcar el lugar / Andar en la ciudad. (1992-1996) *Gran cortina de papel azul*, 1995 (375)**

**3. 4. Crear espacios sin necesidad de construirlos. (1994-1997) *Yellow Stage*, 1994 (384)**

**3. 5. Espacializar narraciones: la inesperada política de las manos (1998-2003) *Casa del Poble Nou*, 1998 (390)**

**3. 6. Espacios dialógicos: construcciones para la voz de los sin voz (2002-2007) *Bessengue City Project*, 2002 (410)**

**3. 7. Máquinas de deseo, *bricolaje* y diálogo contextual. (2004-2006) *Poison Collector & Healing Water Machine*, 2004 (434)**

**3. 8. Emergencia de la subjetividad resistente (2007- 2018) *Green Space Closed*, 2007 (457)**

**3. 9. Textualidad y espacios de *participación*. (2007-2019) *Peace Market / Peace Square*, 2011 (486)**

**3. 10. Localizaciones a la búsqueda de un nuevo contrato social y ecológico. (2009- 2015) *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015 (511)**

**3. 11. Sobre cultura femenina (2013-2017) *Meeting Berit Ås*, 2015 (533)**

**3. 12. Conclusiones e ideas-fuerza de la tercera parte (541)**

**3. 13. Conclusions and key ideas of the third part (English version) (543)**

**3. 14. Bibliografía (545)**

### 3. Introducción

La tercera parte de esta tesis doctoral buscará presentar críticamente una selección de algunos de mis proyectos específicos de *arte público* y de orientación social realizados entre los años 1992 y el 2019 con el objetivo de explicar de manera detallada y razonada las circunstancias y las razones de su producción, así cómo las motivaciones (estéticas, sociales y de discurso) que impulsaron su realización. El exhaustivo análisis de este recorrido busca comunicar académicamente mi práctica y el cuestionamiento visual, *tridimensional* y conceptual que ha impulsado mi proceso de búsqueda desde el inicio. Los títulos de cada epígrafe han sido articulados en base a la idea o la experiencia rectora de cada bloque de obras ejemplificado por un proyecto concreto. Aún con todo, la voluntad de análisis desborda y trastoca en ocasiones la línea cronológica para agrupar los proyectos también en relación a los lugares, los espacios, las localizaciones y las comunidades ciudadanas que han visto nacer estos trabajos.

Forma parte del espíritu de esta narración transmitir el alcance y la importancia que para mí práctica supone la “exigencia de la obra”, entendida ésta de acuerdo a Maurice Blanchot, que inteligentemente nos recuerda que: *“La obra exige, en efecto, trabajo, práctica, saber, pero todas estas formas de aptitud se hunden en una inmensa ignorancia. La obra significa siempre: ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay un mundo.”*

<sup>252</sup> La obra exige ignorar, y a pesar de ello, conocer, contar con el mundo que ya existe para continuar creyendo esperanzadamente en el brillo de los lugares, en la perplejidad de los espacios, en las sombras de las localizaciones y en la vida cambiante de las comunidades ciudadanas.

En este capítulo intentaré también reflejar cómo ciertos conceptos y etiquetas de la teoría del arte contemporáneo (expuestas en las partes primera y segunda, como por ejemplo, el concepto de la *especificidad del lugar*, el *arte del contexto*, las prácticas *relacionales*, la *estética de la participación*, etc.) se relacionan efectivamente con mis proyectos. A partir de una presentación pormenorizada, racional y cronológica explicaré cómo estas etiquetas críticas alimentaron el impulso de mis proyectos presentados en todo tipo de

---

**252** BLANCHOT, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Paidós Básica. (p. 115)

lugares de arte (galerías, museos, fundaciones, localizaciones en el espacio público urbano, etc.) en colaboración con todo tipo de agentes (galeristas, comisarios, coleccionistas, críticos, etc.) y formando parte de una larga lista de eventos (bienales, festivales, residencias, conferencias, etc.).

La motivación final en este tercer capítulo será mostrar cómo los discursos adquieren realidad social a partir de la propia práctica artística, y viceversa, cómo los proyectos de arte dan forma estética a las ideas en la vida social.



### 3. 1. Análisis razonado de los proyectos de Jesús Palomino (1992-2019)

Las razones que motivan la escritura de esta tercera parte son en principio sencillas: narrar las condiciones y las circunstancias en las que se llevaron a cabo mis proyectos con la idea de aportar una experiencia válida para los objetivos de esta investigación. Presentaré bajo una luz crítica mi experiencia en el ámbito de las artes visuales y las prácticas de arte contemporáneo vinculando mi producción al espíritu de los proyectos expositivos de los años 90 del siglo pasado en la escena de la ciudad de Nueva York y sus influencias en el presente. Tratándose mis proyectos de prácticas que reaccionan a la experiencia de un *lugar específico* (*Site-responsive*), conocer el momento social de esas localizaciones, las historias humanas locales y su casuística particular, aportará una información esencial para entender el alcance de las propuestas. Aunque pudiera concluirse que la función de esta parte es aportar información visual y textual que el espectador pueda utilizar para situarse críticamente en relación a mis proyectos, considero que la intención de este análisis se orientaría en su conjunto hacia una ambición mayor. Esta tercera parte buscará ubicar mis propuestas en una corriente del arte contemporáneo reciente que prestando gran importancia al contexto y a los discursos relacionados con él concibe la producción estética y visual como una fuerza social de *participación* y de transformación.

Desde hace ya algunos años, mi práctica ha venido girando entorno a los proyectos específicos (*Site Specific*). Cada una de estas propuestas fueron diseñadas para ofrecer una respuesta estética sobre asuntos tales como los derechos humanos, la ecología, el diálogo cultural y la crítica democrática. Estas instalaciones, proyectos e intervenciones respondieron a mi vivencia del lugar y formaba parte de sus objetivos estructurar nuevas narraciones haciendo uso de los medios y las estrategias visuales propias de las prácticas de arte contemporáneo. Apuntar que este tipo de prácticas con su orientación pública e interés por la *participación*, tuvieron claros referentes creativos provenientes de la escena norteamericana de la segunda mitad del siglo XX (aunque no exclusivamente.)

Dado que mis intereses se vincularon estrechamente con los lugares a los que fui invitado a trabajar, inevitablemente, mi práctica se orientó hacia la *estética participativa*, la preocupación *relacional* y las *políticas del contexto*. Los primeros proyectos influidos

claramente por las prácticas de *arte público* y de la *especificidad del lugar* estadounidenses fueron evolucionando paulatinamente hacia un entendimiento más amplio del lugar al incluir como parte de su proceso elementos pertenecientes al contexto. Aún con todo, mi atención ha estado intensamente enfocada en la estética, entendida ésta, y siguiendo al filósofo francés Jacques Rancière, como *aquel régimen autónomo de la experiencia que no es reductible a la lógica, la razón o la moralidad*, especialmente adecuado, añadiría yo, para enfrentar la paradoja y la contradicción. De esta manera, concebí mis proyectos como herramientas útiles para imaginar formas compensatorias con las que enfrentar el sufrimiento, el olvido y la resolución de conflictos. Algunos de mis proyectos surgieron como acciones creativas frente a situaciones reales que exigían reflexión, urgente resolución y, por qué no, también transformación.

El análisis presentado en este capítulo pretende evidenciar la influencia y la pervivencia del espíritu democrático y resistente de los artistas americanos que trabajaron en la ciudad de Nueva York en la década de los 90 del siglo pasado, mostrando la potencialidad de aquella brillante *performatividad* en mis propias propuestas actuales. Antes de comenzar, comentar que esta sección está basada en los resultados de mi investigación personal como artista visual que estudió en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (1988-1993), en la Fine Arts School de Columbus, Ohio, EE.UU. (1993), además de realizar el postgrado internacional de artes visuales en la prestigiosa Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam a lo largo de dos años entre el 2001 y el 2002. La selección de proyectos realizados internacionalmente <sup>253</sup> en colaboración con agentes y colectivos diversos propusieron intervenciones y acciones concretas haciendo uso de registros tan diversos como la

---

**253** Una selección de algunos de estos proyectos incluiría los proyectos presentados en la École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, París, Francia (2019), en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea de Valencia, CCCC, (2018); en el Centro de Arte Contemporáneo de Castilla-León, MUSAC, de León (2018); en Sara Center for the Arts de Karnataka, India (2017); en la Bienal de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo, Rusia (2016); en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg, Alemania (2014); el CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, (2013); Solo Projects ARCO en colaboración con la Galería Helga de Alvear, Madrid (2009); el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2009); el proyecto Inicarte, Sevilla (2008); la Fundación Marcelino Botín, Santander (2008); Carré d'Art Musée d'art contemporain de Nîmes (2007); The Chinati Foundation, Texas, EE.UU. (2006), la Galería Helga de Alvear de Madrid (2006), el CLARK Centre en Montreal, Canadá (2006), la Fundación Montenmedio de Vejer de la Frontera, Cádiz (2006); y el Museo Español de Arte Patio Herreriano, Valladolid (2005), entre otros.

instalación, la escultura, el vídeo, el sonido, los textos, la documentación fotográfica, las emisiones radiofónicas, etc.

A lo largo de mi carrera llevé a cabo una actividad pedagógica paralela centrada en proyectos de arte con niños de educación primaria, con estudiantes de enseñanza media y superior, colaboraciones con estudiantes avanzados de doctorado, organizado talleres e impartido conferencias internacionalmente sobre arte visual contemporáneo para todas las edades y niveles de conocimiento, participado en seminarios, etc. Apuntar someramente que participé como artista e investigador invitado en una larga lista de residencias <sup>254</sup> (AIR, Artist in Residence Program) que facilitaron el intercambio de ideas con escenas artísticas muy diversas y me ofrecieron la posibilidad de experimentar de primera mano realidades estéticas y personales de gran valor, sin las cuales, estoy convencido, mi trayectoria hubiese sido menos rica y estimulante.<sup>255</sup>

---

**254** Una selección de los programas de artista investigador en residencia realizados podría incluir: la Residencia Fundación Carasso 2018 de la École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, de París, Francia (2019), la Convocatoria de mediación del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, España, (2018); el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos Artifariti. Tindouf, Argelia (2016); AIR de la Bienal de Arte de los Urales. Ekaterimburgo, Rusia (2015); Wei Ling Gallery AIR. Kuala Lumpur, Malasia (2015); Open University of Diversity. Hasselt, Bélgica (2012); OCAT AIR Program de Shenzhen, China (2007); The Chinati Foundation AIR Program. Marfa, Texas. EE.UU. (2006); Casa de Velázquez, Programa de invitados del Ministerio de Cultura de Francia en Madrid (2005); Fundación La Llama. Caracas, Venezuela (2005); Douala Art Center. Douala, Camerún (2002); European Art Center AIR Program. Xiamen, China (2002); Fondazione Michelangelo Pistoletto. Biella, Milán. Italia (2001); Fundación Joan Miró. Mallorca, España. (2000) y Kaus Australis Stichting. Rotterdam, Países Bajos (1999), entre otras.

**255** Información detallada de todos los proyectos y curriculum completo de actividades artísticas y profesionales en mi página web personal: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com). Consultada el 12 de febrero de 2018 en <http://www.jesuspalomino.com/>.

### 3.2. Practicar el espacio en las ruinas urbanas (1992-1996) *Gran dibujo de grasa*, 1992

La experiencia del *no-lugar*<sup>256</sup> entrópicamente disfuncional de la arquitectura abandonada y ya sin funcionalidad ni usuarios aparentes ocupó el interés de mis primeras propuestas específicas. Esta fascinación natural por los *no-lugares*, por los espacios sin identidad, sin historia, sin relación aparente -- ausentes en cierto modo ya de la vida de la ciudad -- formaron parte esencial de mi despertar estético a la práctica artística. De esta explícita manera lo expresé en la hoja de sala de la exposición *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz*, comisariada por Francisco del Río en la Sala Imagen de la Caja San Fernando de Sevilla en febrero de 2003:

*Siempre he visitado ruinas. De pequeño jugaba entre ellas y de mayor las he visitado por curiosidad. El espacio ruinoso desaloja la habitual continuidad de la ciudad. Libera espacios de la actividad cotidiana. Lugares en los que se relaja la tensión de la ciudad dejando paso a otros usos, a otras percepciones que introducen una cierta distancia respecto a lo urbano y sus cualidades. Cuando la vida de la ciudad abandona la casa o el edificio, la ruina comienza su proceso. Y permanecerá como tal, como casa abandonada, hasta que a través de su uso se le asigne una nueva función, o bien se considere que debe borrarse el rastro de esa arquitectura deshabitada. Es por eso que habitar las ruinas es situarse al margen de lo habitual, abierto a perspectivas y percepciones diferentes. Una diferencia que se llena de misteriosa perplejidad, de interpelación: ¿qué fue de esta arquitectura? ¿Por qué la ciudad se ausentó de ella? ¿Qué lleva a alguien a habitar o hacer uso de espacios al margen? (...)*<sup>257</sup>

El interés explícito por la experiencia urbana de la ruina conformó mis primeros intereses ya como estudiante de Bellas Artes en la Facultad de Cuenca entre los años 1988 y 1993. Aunque debería no excluir de ese interés temprano las variadas posibilidades que el paisaje urbano ofreció con su diversidad de terrenos baldíos (*terrain vagues*, en

---

**256** AUGÉ, Marc. 2001. *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona. (p. 83) El pensador francés del espacio urbano contemporáneo consideró en su influyente ensayo que: *Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*.

**257** Texto propio presentado en la hoja de sala de la exposición *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz*. 2003. Edita Caja San Fernando.

francés siguiendo la asignación utilizada por el sociólogo Marc Augé) y edificios en desuso, descampados repletos de escombros, áreas urbanas residuales, terrenos marginales en las periferias de las ciudades, solares vacíos, casas abandonadas, fábricas sin actividad, grandes edificios sin usuarios, ruinas, escombreras, solares, etc. Este interés por las ruinas se vio reforzado por la práctica de la deriva (*dérive*, del francés original según la etiqueta acuñada por la *Internacional Situacionista*). Porque efectivamente, como joven estudiante de arte aún sin saber muy bien por qué, mi día a día estaba dedicado a la práctica de la *dérive*, del paseo como práctica artística dedicado a una caminata sin objetivo específico aparente, cuyo fin no era en absoluto práctico sino estético, siguiendo los protocolos de lo que el filósofo francés Guy Debord llamó la *psicogeografía*.

Efectivamente, la *deriva* sigue siendo uno de los conceptos básicos del ideario del *situacionismo* al proponer una reflexión abierta, celebratoria y vivencial de las formas de ver y experimentar la vida urbana. Debord planteó la *dérive* como técnica para escapar de la rutina, como participación lúdica con la que mirar las situaciones urbanas de forma novedosa y crítica frente a la estandarización de los comportamientos sociales. El elemento no utilitarista e imaginativo de los paseos encontró en mi caso particular su espacio diferencial en las ruinas urbanas. A la intensificación de la experiencia de la ciudad que aportaron la *psicogeografía* y sus prácticas deambulatorias se sumó la oportuna lectura de los imaginativos ensayos de Robert Smithson sobre el paisaje urbano de New Jersey en su texto *Un recorrido por los monumentos de Passaic*; el ideario crítico de *Un-architecture* del artista estadounidense Gordon Matta-Clark con su directa intervención visual y performativa en los espacios urbanos de la ciudad de Nueva York a principios de los 70 del siglo XX; y las propuestas del *land art* americano a partir de las rotundas obras en el paisaje (*earthworks*, o trabajos de tierra) de Robert Morris, Nancy Holt, Walter De Maria o Michael Heizer, entre otros artistas. Todos estos proyectos vinculados de manera diversa con el paisaje, ya fuera en el espacio natural del desierto de New Mexico, o en el paisaje marginal de la periferia urbana de la ciudad de Nueva York, resignificaron la experiencia contemporánea de intervención escultórica, arquitectónica y paisajística convirtiendo sus realizaciones en propuestas que determinarían la práctica posterior de muchos artistas trabajando en intereses similares. La búsqueda de estos espacios alternativos ciertamente marginales -- con altas dosis de negación funcional, negación de uso presente y negación histórica en razón de su abandono -- me acercó sin duda a las concepciones espaciales de los *no-lugares* tematizadas.

Influido por estos referentes, obras y autores, sin ser plenamente consciente de las implicaciones e influencias directas sobre mi actividad, los intereses de mi investigación se orientaron hacia la creación de un *landmark* <sup>258</sup> en la periferia de la ciudad de Cuenca donde como estudiante del último curso, habiendo sido alumno de José Luis Brea, Armando Montesinos, José Maldonado, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Simeón Saiz, Salomé Cuesta y Eva Lootz, entre muchos otros profesores-artistas, comencé a definir más claramente mis intereses estéticos y de actuación personal.

De manera natural, paseando con mis compañeros de la facultad por la periferia de la ciudad, comencé a frecuentar las arquitecturas cercanas al depósito de trenes abandonado de Renfe ya que sencillamente encontraba aquel lugar y sus restos fascinantes. Sin planes previos ni proyecciones conceptuales de ningún tipo, el sólo hecho de pasear y curiosear libremente por aquellas enormes y amplias ruinas, me resultaba de lo más sugerente. La experiencia del lugar – ciertamente, un espacio residual – venía determinada por las singulares características espaciales, de escala y entropía de aquella arquitectura (un depósito de trenes abandonado) carente de vigilancia ni vallado que impidiese el acceso a cualquier paseante curioso. Todo resultaba allí de lo más energetizante y atractivo para la investigación. En razón de su marginalidad abierta que encontré una gran potencialidad al lugar. En aquel escenario en desuso -- como pude comprobar más tarde -- no había límite de actuación; un paisaje postindustrial que permanecía receptivo para casi cualquier tipo de actuación o intervención. La vivencia de aquella arquitectura abandonada unida a la práctica de la deriva, desembocó en la necesidad personal de concebir aquella localización como *landmark* en sí mismo. El impulso inicial, mi pretensión no fue otra que marcar el lugar en razón de su singularidad a partir del sencillo deseo de intervenir en él desde mi práctica, transformándolo por medio de una intervención visual específica en el que la *tridimensionalidad* jugase un papel determinante.

---

**258** *Landmark* (significa literalmente en inglés, una marca en el territorio) es el término aplicado a algún rasgo natural o artificial reconocible en el paisaje usado para la orientación o la navegación. En ocasiones el término es utilizado para señalar una característica del terreno, el paisaje o la orografía que se haya convertido en símbolo de una región o un país. Para explicarlo de manera sencilla, digamos que un *landmark* natural podría ser el monte Fuji en Japón o el Cañón del Colorado en los Estados Unidos; un *landmark* artificial, la Torre Eiffel de París, la estatua de la Libertad en Nueva York o la Puerta de Brandemburgo en Berlín.





Fig. 130. *Gran dibujo de grasa*. Cuenca, diciembre de 1992.

De esta sencilla confluencia surgió en diciembre de 1992 la intervención *Gran dibujo de grasa*, un enorme polígono irregular de aproximadamente diecisiete metros de largo por ocho metros de alto dibujado con grasa para motores sobre el muro de la nave abandonada. (Ver figura 130) La pretensión de aquel dibujo no era otra que dialogar visualmente con la magnífica escala de aquella arquitectura tomando como referente más inmediato la intervención *Day's End* (El final del día) realizada en el año 1975 por el artista norteamericano Gordon Matta-Clark en una nave abandonada de los muelles de Nueva York. Los primeros espectadores de esta intervención fueron los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca José Luis Brea, José Maldonado y Armando Montesinos. Este gran dibujo de grasa formaba parte de la exposición individual que aquel mismo día 7 de diciembre de 1992, se presentaba en la Sala de exposiciones

de la Facultad. Esta intervención específica en respuesta al encuentro de aquella nave abandonada, guardaba parecido formal con las obras presentadas en la sala realizadas también con grasa sobre el muro del espacio cubo blanco (*white cube*) de la galería. La idea de salir de la galería y utilizar espacios no específicamente vinculados al arte para presentar obras siempre me resultó valiosa. En aquella ocasión, presenté simultáneamente en un mismo proyecto, obras en el espacio galerístico junto a obras en el espacio público. Esta estrategia se volvería a repetir en varias ocasiones en propuestas posteriores. Parte de las obras galerísticas presentadas en aquella exposición del diciembre de 1992 serían reutilizadas para mi primera exposición individual en la galería Juan Mordó de Madrid en septiembre de 1993.

El interés por estos grandes espacios urbanos en ruinas me ocuparía toda una década de trabajo y proyectos. Diez años después de aquella primera experiencia de intervención en un espacio arquitectónico abandonado tuve ocasión de explicar mi vínculo temprano con las ruinas. En el catálogo titulado *Casas, vallas publicitarias y túneles* publicado en el año 2003 por la Fundación Cajasol pude analizar más racionalmente en una conversación *online* mantenida con el comisario de la exposición Francisco del Río, mi fascinación por las ruinas:

*Siempre me han llamado la atención las ruinas, inseparables de la misma idea de arquitectura. De pequeño, con mis hermanos, eran nuestro espacio de juego y aventura. Entre las ruinas, que habitualmente ocupaban grandes descampados, solíamos hacer nuevas construcciones (cabañas de un solo día) y encontrábamos cantidad de tesoros inesperados: objetos domésticos desechados, muchos cristales rotos, espejos, piezas de cuarto de baño, revistas pornográficas, etc... Siempre nos gustó visitarlas. Supongo que por el carácter de cesación, de paréntesis físico que supone encontrarlas en medio de la ciudad. Cuando la vida abandona la casa un proceso de destrucción se pone en marcha. Las ruinas son un hallazgo y me generan siempre una curiosidad inmediata e, inconscientemente, una serie de preguntas: ¿qué pasó en ese lugar? ¿Por qué el edificio está, ahora, fuera de uso, abandonado? ¿Qué pasará en el futuro? Es obvio que las ruinas son memoria, a veces silenciosas, otras enormemente elocuentes. Memoria de la ciudad. La ruina se relaciona directamente con la memoria y el tiempo, puesto que en ese espacio abandonado se muestra a la ciudad como extensión muerta, espacio-cadáver. La vida, los vivos se ausentan de ese lugar quedando a merced de la calamidad, de lo des-hecho. Pero aún después de reconocer una arquitectura como ruina, puede llegar a cumplir diferentes usos. Se convierte en espacio-detritus, margen que todo lo acepta. Así, en mi experiencia, las ruinas se llenaban de yonquis, madres buscando a sus hijos yonquis, policías controlando a los yonquis, montañas de basura*

*y escombros, mendigos buscando chatarras, parejas furtivas teniendo sexo, animales muertos... No es casual que estos lugares sean el escenario perfecto para estas personas y estas situaciones al margen. Bueno, la verdad es que no me he especializado en el tema de la ruina arquitectónica pero, digamos que he visitado alguna que otra en algún momento de mi vida. Especialmente ruinas de arquitecturas colectivas: cárceles, fábricas, antiguas estaciones de ferrocarril, depósitos de trenes y descampados, muchos descampados.*<sup>259</sup>

A esta primera intervención, le siguió inmediatamente una segunda tan sólo un mes después. En esta ocasión el motivo de mi interés residía en comprobar con mis propios ojos cómo una máquina de gran tonelaje peinaría un material ligero como la harina. Esta idea sencilla surgió como reacción al lugar mismo y a la presencia de un singular dispositivo que en aquel tiempo -- a pesar del abandono -- aún funcionaba. Aquel puente de acero de más de doce metros de largo, cuatro de ancho y varias toneladas de peso -- un vestigio industrial del pasado -- era una herramienta realmente eficiente utilizada en otro tiempo para cambiar el sentido de la marcha de las locomotoras. El puente estaba conectado a la red de vías de tal manera que una máquina de tren podía ser estacionada sobre él, y por la acción de un solo operario, con la ayuda de una gran manivela, girar 180° hasta completar el cambio de sentido. Esta fue la herramienta abandonada que me resultó sugerente para llevar a cabo la intervención específica que se acabaría convirtiendo en una *performance* de unas ocho horas de duración.

La idea era colocar en la parte inferior del puente de acero unos peines de madera de seis metros de longitud aproximadamente con la idea de peinar la harina instalada sobre el suelo de aquel foso circular. La intervención realizada en enero de 1993 llevó por título *Gran dibujo de harina peinada con máquina de gran tonelaje*. (Ver figura 131) Aquel puente de acero se desplazaba a una velocidad aproximada de un centímetro por segundo de manera que su movimiento realmente lento era prácticamente imperceptible. Sólo si se prestaba precisa atención se podía llegar a percibir el gesto de peinar el polvo de harina.

Había algo humorístico en la acción de voltear aquella manivela que conseguía

---

**259 V.V.A.A.** 2003. *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*. Edita Fundación Caja San Fernando. (p. 12-13)



Fig. 131. *Gran dibujo de harina peinada con máquina de gran tonelaje.*  
Cuenca, enero de 1993.



Fig. 132. *Gran dibujo de harina peinada con máquina de gran tonelaje.*  
Cuenca, enero de 1993.

mover aquella masa de gran tonelaje a una velocidad realmente lenta. A la acción performativa y maquinal de rastrillado le siguió la acción de extender la harina para cubrir la totalidad circular del foso, creando una gran dibujo blanco realizado a partir de polvo de trigo. Digamos que durante aquel día de invierno junto a algunos de mis amigos cociné durante varias horas algo parecido a una “gran pizza”, un gran dibujo de harina, no concebido para ser comido sino para ser visto y vivido como objeto de arte.<sup>260</sup> Una intervención específica y efímera de la que sólo conservamos imágenes documentales e informativas. Estas fueron también mis primeras experiencias de comprensión del dispositivo de deseo que suponen algunos proyectos de *arte público*. Mi primera experiencia de producción fue valiosa para entender que la naturaleza de estos proyectos de carácter efímero, requerían un aporte económico para la adquisición de materiales y el pago de ciertos servicios de transporte, logística, documentación, etc. La acción *in situ*, independientemente de ser un acto de libertad, aún con todo presentaba sus condiciones.



Fig. 133. *Gran dibujo de harina peinada con máquina de gran tonelaje.*  
Cuenca, enero de 1993

---

**260** La harina (doscientos cincuenta kilogramos) fue financiada por el profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Armando Montesinos, a cambio de una serie de dibujos que intercambié con él.



Fig. 134. *Gran dibujo de harina peinada con máquina de gran tonelaje.*  
Cuenca, enero de 1993.

La participación en el año 1993 en el programa de Intercambio Internacional de *Ohio State University* (Universidad Estatal de Ohio) de Columbus, me permitió la posibilidad de estudiar y trabajar en los Estados Unidos. Los responsables del programa -- la Facultad de Bellas Arte de Cuenca y la Escuela de Arte de Columnbus -- concibieron el intercambio a modo de premio final de carrera. Ambas escuelas decidieron que yo junto a un compañero de estudios, Jorge Llopis, fuésemos los artistas invitados a participar en aquella ocasión. He de confesar que fue un tiempo valioso en el que pude ampliar mi entendimiento de las prácticas artísticas contemporáneas en un país, los Estados Unidos, cuya escena artística siempre había despertado mi interés. Tuve la fortuna de visitar la ciudad de Chicago y de tener noticias del proyecto *Culture in Action* (Cultura en acción), la propuesta artística de gran alcance y apertura comisariada por Mary Jane Jacob. (Presento un análisis extenso de esta exposición colectiva en el epígrafe 2.1.5.) Esta exposición propuso a los artistas invitados la colaboración directa durante meses con los diversos colectivos ciudadanos e instituciones locales abordando diversas problemáticas sociales. Al visitar Chicago unos meses después de la clausura de la exposición, alguien casualmente me comentó el trabajo del artista Iñigo Manglano-Ovalle presente en el proyecto con su proyecto *Tele-vecindario: A Street-Level Video Block*



*Party* (Tele-vecindario: una fiesta de video en la manzana del barrio). Su propuesta *avant la lettre* intensamente asertiva, y muy adecuada para su momento y su contexto, me resultó eficazmente hermosa.<sup>261</sup> El conocimiento de primera mano de las propuestas de *arte social comprometido* estadounidenses presentadas por el proyecto *Culture in Action*, reforzó mi interés por los proyectos de *arte público*.

A raíz de mi estancia en los Estados Unidos, entendí experiencialmente el valor cultural, visual y estético de ese tipo de prácticas. Quizás sea azaroso, pero mi interés por los proyectos en el espacio público evolucionó posteriormente hacia la investigación estética y *relacional* concebida como herramienta de *participación* y transformación. Mi tiempo de estudio en la Fine Arts School de Columbus, Ohio, en los Estados Unidos resultó sin duda valioso para la posterior evolución de mi investigación.

Durante mi estancia en Columbus, realicé una exposición en *Allez les Filles Gallery*, titulada *Good Bye Never Mind* (Adiós, no importa.) en enero de 1994 y un proyecto de grandes dimensiones en la casa de Todd Slaughter, el profesor y artista de la Escuela de Arte que me hospedaba. Este proyecto titulado *Reflejos de color verde sobre el techo de mi casa en los Estados Unidos* era una sencilla intervención haciendo uso de papel metalizado reflectante y una fuente de luz natural. La intervención consistió en hacer uso de la luz que entraba a través de un lucernario ubicado en el punto más alto del espacio de la casa. La casa -- una mansión de estilo victoriano de fachada de ladrillos rojos y tres alturas -- era realmente confortable y espaciosa aunque carente de luz-día debido a la continua falta de sol y la nubosidad constante en el Medio Oeste norteamericano. Mi idea buscaba aprovechar la escasa luminosidad que entraba cenitalmente por aquella ventana para lo cual tuve que trepar a gran altura para instalar sobre las vigas de madera de la estructura del techo, cuidadosamente, varias largas tiras de cartulina verde reflectante (siete metros aproximadamente cada una). La luz natural al incidir sobre la superficie del papel reflectante generaba un suave y amplio haz verde proyectado sobre el techo con intensidad cambiante. A pesar de la habitual carencia de sol, la instalación consiguió evidenciar y desplegar sobre el

---

<sup>261</sup> En la nota 144 del epígrafe 2.1.5. ya hice referencia al precedente de similar naturaleza estética que el artista Antoni Muntadas presentó con su trabajo *Cadaqués - Canal Local* del año 1974.

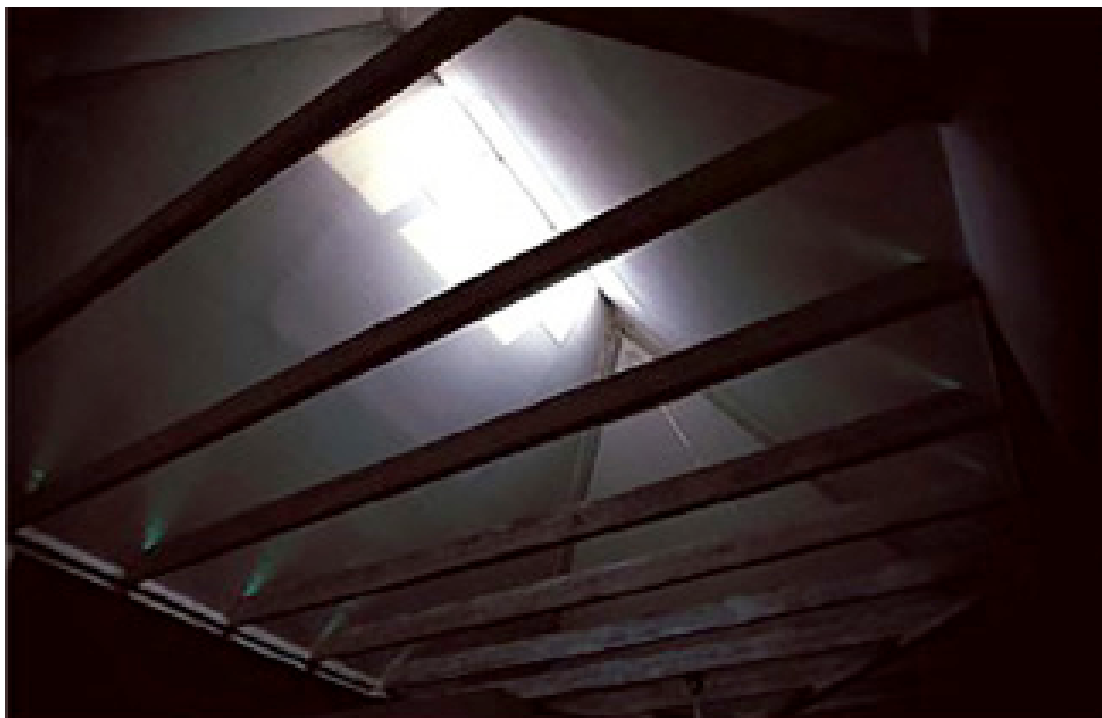


Fig. 135. *Reflejos de color verde sobre el techo de mi casa en Estados Unidos.*  
Columbus. Ohio, EE.UU. Octubre de 1993.

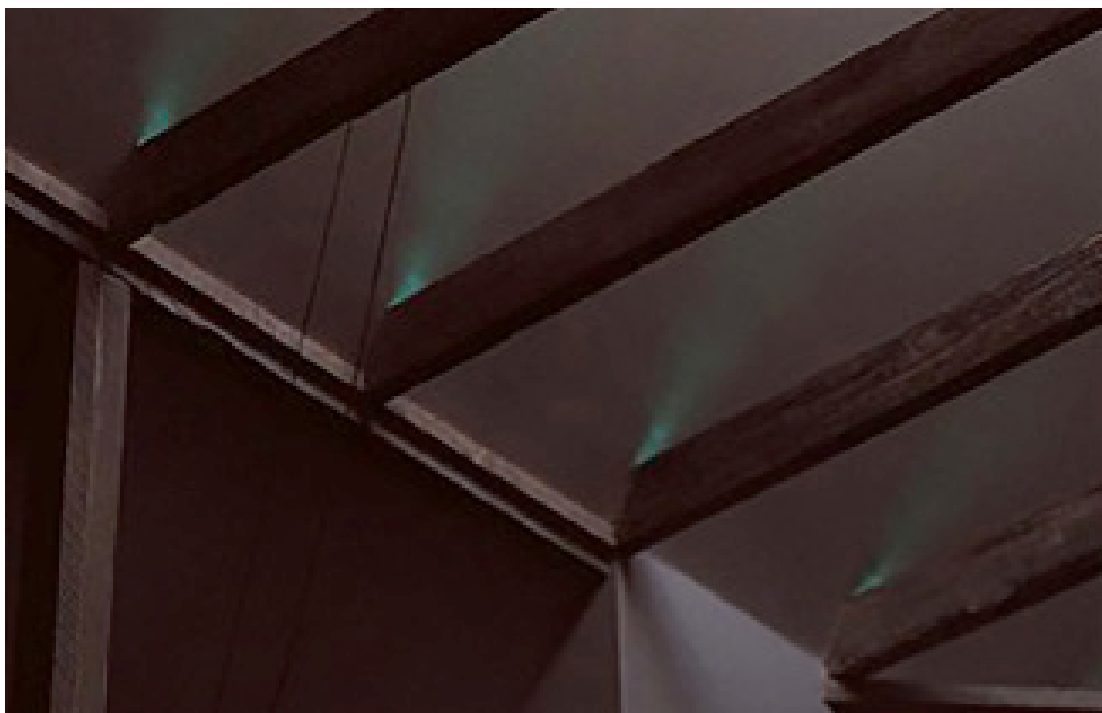


Fig. 136. *Reflejos de color verde sobre el techo de mi casa en los Estados Unidos.* [Detalle].  
Columbus. Ohio, EE.UU. Octubre de 1993.

techo de la casa la presencia de la luz. Aproveché la ausencia de mi anfitrión que pasó un fin de semana con su esposa en Nueva York. Al volver, Todd advirtió los reflejos sobre el techo y señalando con una sonrisa preguntó: “¿Qué es esto...?” Nos habíamos hecho ciertamente amigos después de algunas semanas de convivencia, así que le pude responder sin ambages: “*Es un regalo para ti. Aproveché este fin de semana para trabajar...*” Imagino que si la casa sigue en pie, y su dueño viviendo en ella, la instalación permanecerá en el mismo lugar y en el mismo estado en que fue realizada.

De vuelta a España, aprovechando la participación en la ambiciosa exposición colectiva *Anys 90: Distancia Zero* <sup>262</sup> comisariada por José Luis Brea en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en junio de 1994, decidí formar parte del taller impartido por el artista portugués Pedro Cabrita Reis en la Quincena de Arte de Montesquiú. Siguiendo con mi interés por las intervenciones en el espacio público (en este caso, el lugar a intervenir fue un amplio parque a nuestra disposición durante la estancia en Montesquiú) propuse una pieza de cinco metros de largo, uno metro de ancho y diez centímetros de alto, de sencilla producción que llevaba por título: *Caja de harina*. (Ver figura 137) El título de la obra era también la descripción objetiva del objeto de arte presentado. Con madera de aglomerado cortada a las medidas indicadas sobre el suelo del parque en una zona de parterre seco debido al clima tórrido de esa zona de Cataluña, construí una caja de madera que rellené posteriormente con doscientos kilos de harina. Para conseguir que el polvo blanco quedase completamente liso y con apariencia compacta lo enrasé. Esta sencilla manera de configurar una obra de apariencia y código minimal contrastaba con el material usado para realizar la obra. De hecho, el efecto superficial conseguido por la instalación *Caja de harina* <sup>263</sup> no dejaba de provocar perplejidad a los espectadores que se acercaban a ella intrigados por la naturaleza material de aquel rectángulo tumbado y alongado al que, imagino, por respeto no se atrevían a tocar.

---

**262 V.V.A.A.** 1994. *Anys 90. Distancia Zero*. Centre d'Art Santa Mònica. Edita Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. (p.168)

**263 V.V.A.A.** 1995. *Sota la carpa*. Edita Ajuntament de Barcelona. (p. 82) Exposición colectiva presentada en el Espacio de Arte La capella de Barcelona, perteneciente al taller impartido por Pedro Cabrita Reis para la Quincena de arte de Montesquiú. También se recogió mi paso por Montesquiú en **V.V.A.A.** 1995. *L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994*. Edita Diputació de Barcelona. (pp.86-89)



Fig. 137. *Caja de harina*. Quincena de Arte de Montesquiú.  
Barcelona, junio de 1994.

### 3. 3. Marcar el lugar / Andar en la ciudad (1992-1996) *Gran cortina de papel azul*, 1995

*“La historia del caminar es una historia amateur,  
igual que caminar es una acto amateur.”*

Rebecca Solnit <sup>264</sup>

A pesar de la diversidad de ciudades en las que viví y trabajé mi interés por el paseo no decreció en lo más mínimo. De hecho, en los últimos años algunos de mis proyectos se han basado en la práctica de la deriva, andando sin objetivo concreto por el espacio de la ciudad como principal condición creativa y de proceso. El proyecto *Atlas de objetos abandonados* (dedicaré atención detallada a esta propuesta en la parte final de este capítulo tercero) realizado en las ciudades de Bruselas en el año 2012 y en la ciudad de Kuala Lumpur, Malasia, en el año 2015, son un ejemplo de esto que comento. Personalmente experimento un gran placer andando en las ciudades. Puedo observar la arquitectura, los detalles del trazado urbano de primera mano, observar a los transeúntes, parar a comprar algo en algún establecimiento, escuchar el habla local, etc. En mi libro *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)* expliqué mi relación con el paseo urbano con estas palabras:

*Andar en la ciudad por simple curiosidad es una actividad a la que he dedicado muchas horas de mi vida. Sin ánimo de exagerar, diría que estos paseos realizados sin un plan definido, un poco a la deriva, se han convertido para mí en un archivo de mundanidad extraordinario. Una muestra de ese archivo: una vez paseando por Kuala Lumpur vi salir un gran y hermoso lagarto de una alcantarilla. No era uno de tamaño europeo; era un lagarto de tamaño asiático que por su fuerza y su planta transmitían una sensación de soberanía animal extraordinaria. Y allí estaba, chapoteando tranquilamente en las aguas turbias. Otra muestra: en 1993 estando en Chicago paseé durante unas nueve horas desde el Museo de la Ciencia, ubicado en la periferia de la ciudad hasta el centro atravesando los barrios de las comunidades afroamericana, polaca, italoamericana, WASP, mejicana, etc. Cuando llegué a la casa donde me hospedaba comenté mi caminata; la chica que vivía allí no daba crédito: ‘Estás loco. ¿No sabes que es realmente peligroso andar por esos barrios? Te podían haber disparado sólo por diversión.’ Lo curioso del caso es que ella no exageraba. En los 90 Chicago sufría un*

---

264 SOLNIT, Rebecca. 2014. *Wanderlust. (A History of Walking)*. Granta Books. (p. 4)

*nivel altísimo de homicidios y asesinatos por arma de fuego vinculados con las bandas juveniles callejeras. En aquella ocasión por Fortuna el paseo salió bien...* <sup>265</sup>

El exquisito ensayo de Rebecca Solnit titulado *Wanderlust* (Una historia del caminar), un lúcido y bien documentado ensayo sobre la historia del paseo, quizás suponga una de las más oportunas aportaciones recientes a la historia cultural del caminar. El ensayo tematiza cronológicamente por medio de un riguroso y original método historiográfico la antigua tradición del andar reconociendo que el desplazamiento físico del ser humano impulsado por su propia fuerza corporal y sus piernas está vinculado culturalmente con energías físicas y espirituales primordiales, ya que, de acuerdo a Solnit: *Mientras se anda, el cuerpo y la mente pueden funcionar juntos, así que el pensamiento se vuelve casi un acto físico, un acto rítmico (...)* <sup>266</sup> Solnit parece querer recordarnos en su libro que la base física del pensamiento sigue siendo el cuerpo, y que por tanto, la experiencia de la reflexión llevada a cabo por la conciencia y el espíritu, tienen una base fisiológica, además de una realidad químico-biológica. La autora estadounidense -- ella misma una experta andariega -- nos enseña a reconocer la antigua vinculación secular que diversas culturas y tradiciones han establecido entre el andar y el pensamiento, recordando la caminata peripatética del poeta o el filósofo, o el desplazamiento de larga distancia a pie de los peregrinos de todas las confesiones, etc. El libro de Solnit es finalmente un erudito y divertido tratado contemporáneo sobre el andar que alaba los beneficios del desplazamiento a pie a cinco kilómetros por hora, presentándonos a un Jean-Jacques Rousseau caminante que en sus *Confesiones* recalcó: *Sólo puedo meditar cuando estoy caminando. Cuando me paro, mi pensamiento se detiene; mi mente sólo funciona con mis piernas.* <sup>267</sup> Solnit (curiosamente, amiga cercana de Lucy Lippard) no escatima historias, anécdotas y reflexiones de distinto calado para rendir un homenaje cultural, estético y antropológico a la experiencia del andar ya que la *exploración del mundo y su realidad supone también la exploración de la propia mente*. Por Fortuna, el paseo participa de ambas realidades.

---

**265 PALOMINO**, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Athenaica Ediciones Univesitarias. Sevilla. (p. 99)

**266 SOLNIT**, Rebecca. 2014. *Wanderlust. (A History of Walking)*. Granta Books. (p. 14)

**267** Ibid. Introduction. (p. xv)



Efectivamente para mi práctica artística y para mi enriquecimiento personal el caminar -- preferiblemente sin objetivo aparente -- en la ciudad se convirtió en una fuente continua de aprendizaje y conocimientos, de diversión y de sorpresa. También se convirtió en una práctica a partir de la cual realizar mi obra artística. Ciertamente debe haber algo de genuino amor en el andar en la ciudad sin destino aparente ni cierto, en el rodeo y la parada para la observación detenida de no se sabe qué detalle que aparece en el camino del paseante urbano; un observador sin mapa, que en ocasiones, se adentra en un "*territorio-otro*", sin reparos, para reescribir lo posible y lo imposible en el espacio de la ciudad. Muchas han sido las visiones de esta confrontación del individuo contemporáneo frente a la realidad objetiva del urbanismo y su ideología. Andar pone en práctica esa confrontación y la actualiza según Henri Lefebvre y Michel de Certeau tematizaron en sus investigaciones en torno a la construcción social del espacio y las prácticas creativas de su uso. (Ver epígrafe 1.5.1. de la primera parte de esta tesis.)

Andando en la ciudad, encontré un día del año 1994, en estado francamente ruinoso, el antiguo depósito de trenes de San Jerónimo. Mis paseos por la ciudad de Sevilla me llevaron hasta aquella nave industrial de escala grandiosa aún en pie y en verdadero estado entrópico. No era la primera vez que quedaba fascinado por este tipo de espacios tan singulares en estado de abandono casi absoluto. El lugar, un inmenso hangar compuesto por dos naves -- un auténtico esqueleto arquitectónico -- según recuerdo era sólo frecuentado por mendigos, drogadictos, algún que otro rebuscador de basuras, chatarreros y policías. El depósito estaba en principio cerrado para cualquier tipo de uso o visitante de manera que había que acceder al interior a través de un agujero realizado en uno de los tabiques de ladrillo que el ayuntamiento había construido para clausurar el lugar después de su cese de funciones en 1992. La sensación espacial, en el interior de aquellas dos inmensas naves era extraordinaria. Quiero decir, no es habitual encontrar en la ciudad de Sevilla ejemplos de arquitectura industrial de dimensiones tan colosales. A la impresión espacial primera se sumaba la sensación lumínica y acústica. No había ruido en el interior; los sonidos exteriores de la ciudad parecían cesar en aquel lugar. La luz entraba matizada, suave, lo que generaba una curiosa sensación de serenidad y media penumbra. Paulatinamente, a raíz de las constantes visitas al lugar por simple curiosidad, comencé a vislumbrar la posibilidad de realizar una intervención específica en respuesta a mi apreciación de la ruina. La idea era ocultar una de las partes de la arquitectura, uno de sus muros. Para llevar a cabo esta

ocultación, confeccioné una cortina de papel azul que colgaba separada aproximadamente un metro del muro real de hormigón. Digamos que la forma de la cortina de papel reproducía exactamente la forma y las dimensiones de aquel mural de separación. (Ver figura 138) La cortina estaba impregnada con aceite de oliva con la intención de hacer traslúcido el papel. La idea era establecer un diálogo visual con la luz del lugar a partir de la inclusión de un nuevo elemento de gran escala en el espacio.

Las intervenciones en espacios arquitectónicos abandonados llamaron poderosamente la atención del crítico de arte y comisario Francisco del Río. En nuestra conversación publicada en el catálogo de la exposición *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz* presentada en colaboración con la Fundación Cajasol en enero de 2003, del Río profundizó en la naturaleza estética de estos proyectos interesándose por el proceso de producción, la logística e incluso la elección de los materiales. A continuación cito un fragmento de esa conversación en la que hablamos de la *performatividad* estética y visual del proyecto *Gran cortina de papel azul impregnada en aceite*,<sup>268</sup> y del efecto de la intervención en el espacio específico de las naves del antiguo depósito de trenes de San Jerónimo en Sevilla:

*(...) la elección de algunos materiales ha sido bastante intuitiva. En los trabajos en grandes espacios y en las ruinas, era el lugar el que dictaba qué material usar. Así, fue bastante coherente aplicar grasa de camión para realizar un dibujo de grandes dimensiones en la pared de un antiguo depósito de trenes abandonado. La grasa era absorbida por la pared y se producía un efecto de infiltración que dejaba una huella indeleble. Digamos que era el material más adecuado para intervenir en un lugar como aquel. Así la idea de 'material adecuado' se repitió, de nuevo, en las grandes cortinas de papel azul impregnadas de aceite que coloqué en ese depósito. El papel impreg-*

---

**268** Para el día de la presentación en la nave, convoqué con ayuda de mis amigos arquitectos Juan José Padilla y Mara Bravo, a varios de sus compañeros de la facultad que puntualmente comenzaron a aparecer a la hora prevista para su presentación, las 17.00 horas. Al esfuerzo físico de montaje se sumó la incertidumbre ya que todo fue organizado sin permiso legal de ningún tipo. Había que tener en cuenta que raro era el día que la policía no aparecía por el lugar. Durante el montaje me tocó explicar a un amable agente que éramos artistas (en aquella ocasión me acompañaba para el arriesgado montaje mi amigo escalador Amadeo) interesados en la intervención en arquitecturas urbanas abandonadas. El policía de manera diligente y curiosa me preguntó con aplomo que cuándo sería la inauguración. Le contesté: “*La inauguración es esta tarde. Si quiere Usted pasar. Mis amigos vendrán a las 17.00 horas...*” El policía no volvió pero afortunadamente nos dejó libremente seguir con nuestra intervención.



Fig. 138. *Gran cortina de papel azul impregnada en aceite.*  
Antiguo depósito de trenes de San Jerónimo. Sevilla, febrero de 1995.



Fig. 139. *Gran cortina de papel azul impregnada en aceite.*  
Antiguo depósito de trenes de San Jerónimo. Sevilla, febrero de 1995.



Fig. 140. *Gran cortina de papel azul impregnada en aceite.*  
Antiguo depósito de trenes de San Jerónimo. Sevilla, febrero de 1995.

*nado de aceite se torna translúcido. Cuando la luz atravesaba el papel el efecto de luminosidad se redoblaba. Presenté las cortinas tapando parte de los muros de aquella arquitectura y se creaba un efecto de levedad muy misterioso, evidenciando la arquitectura que ocultaban. Hubo un proyecto irrealizable, y así estuvo bien, que consistía en rellenar los larguísimos fosos de este depósito de trenes con harina. Quedó sólo en una propuesta ideal ya que hubiesen sido necesarios 1.000 toneladas de harina para ‘purificar’ aquel lugar.*<sup>269</sup>

---

**269 V.V.A.A.** 1994. *Proyecto: Jesús Palomino*. ARTE. Proyectos e ideas. Nº 3. Edita Universidad Politécnica de Valencia. (p. 126) En esta publicación apareció un proyecto ficticio presentado con fotografías trucadas del depósito abandonado de San Jerónimo en el cual los largos fosos -- en el pasado utilizados por los mecánicos para reparar los trenes -- aparecían rellenos de harina. Este proyecto nunca llegó a realizarse aunque pareciese un proyecto real a partir de la observación del material fotográfico enviado para su publicación.

En septiembre de 1995, me trasladé a Barcelona. Mi interés por los espacios públicos entrópicos encontró nuevas posibilidades de intervención en razón de la vivencia de la ciudad y la instalación de mi espacio de trabajo en el barrio de Poble Nou, una zona tradicionalmente vinculada desde mediados del siglo XIX a la próspera industria textil catalana. En 1995, tan sólo tres años después de las Olimpiadas del año 1992, grandes áreas del cinturón industrial de la periferia fueron demolidas, reurbanizadas y gentrificadas siguiendo un ambicioso plan urbanístico que transformaría la ciudad definitivamente otorgándole la apariencia, las infraestructuras modernas y la apertura al mar (desde los barrios de la Barceloneta hasta el Besós) que hoy conocemos. Mi estudio, ubicado en una nave industrial antiguamente ocupada por un taller de artes gráficas, estaba en estado semiruinoso. Había innumerables edificios como aquel listo para ser demolidos de la noche a la mañana. Esta circunstancia favorecía a los artistas que por precios no muy elevados tenían acceso a alquileres de amplios edificios que podían utilizar como talleres. En ocasiones, era posible alquilar plantas enteras de cientos de metros cuadrados de superficie si varios artistas compartían el espacio. Las paredes de mi estudio presentaban un aspecto realmente sucio y desatendido, parecía que durante años habían estado realmente carentes de mantenimiento. Así, que al entrar en él a trabajar decidí restaurar uno de sus muros más amplios. De esta sencilla decisión surgió la obra *Renovación del muro de mi estudio con madera de cajas de frutas*.

Nuevamente, el título del proyecto describía objetivamente la obra y su apariencia. El trabajo durante mi tiempo en el estudio fue renovar la pared principal de aquel espacio utilizando madera barata de cajas de frutas. El material habitualmente utilizado para fabricar este tipo de cajas es madera de chopo, un material hermoso, económico y muy asequible ya que se podían conseguir gran cantidad de estos envases en los mercados de la ciudad o adquirirlos por muy bajo precio a través de diversos almacenes del mercado central de Mercabarna. Utilicé este material para reconstruir toda la pared del estudio. Posteriormente la traté y pinté cuidadosamente en su totalidad de color blanco. Todo el proceso de producción llevó unos seis meses en total. Para presentar la obra al público de la ciudad y a mis amigos artistas realicé una inauguración, e inmediatamente, al día siguiente, abandoné aquel taller. Las medidas del nuevo muro de madera eran doce metros de ancho por cinco metros de alto aproximadamente. (Ver figura 141)

Entre los años 1992 y 1996, las intervenciones realizadas en espacios urbanos



Fig. 141. *Renovación del muro de mi estudio con madera de cajas de frutas.*  
Poblenou. Barcelona, junio de 1996.

abandonados y las propuestas instalativas para espacios galerísticos se sucedieron paralelamente. La diferencia formal y conceptual de ambas expresiones sin duda eran llamativas. Entiendo que esta diferencia obedecía a los espacios de acogida de las obras y el diferente punto de vista desde el cual se abordaban las respectivas intervenciones (galerías y espacios urbanos abandonados según fuera el caso). En los trabajos realizados para arquitecturas abandonas o áreas urbanas residuales, la motivación principal para intervenir en ellos era la potente impresión generada por estos lugares. Mi intervención se materializaba generalmente introduciendo un elemento visual o tridimensional que lograra dialogar con la escala y la singularidad del lugar. En cambio, los proyectos presentados en los espacios de arte convencionales reaccionaban al espacio blanco de la galería, adecuándose a la lógica galerística y sus exigencias.



De una manera no absolutamente consciente o intencional ambas líneas de trabajo coexistían en mi proceso estético de investigación a pesar de las obvias diferencias. Las obras producidas para la galería parecían evidenciar la voluntad de articular una voz y una autoría identificable orientada hacia la narración de un mundo doméstico e intimista basado en estrategias de producción visual, escultórica e instalativa muy particulares. Los proyectos en el espacio público no mantenían ninguna vinculación directa con los trabajos expuestos en los espacios galerísticos. De hecho ambas expresiones mostraban una diferencia de tratamiento formal, material, de producción, logística y de referencia muy evidentes. Trabajando en ocasiones con motivaciones no totalmente racionales, moviéndome en zonas no claramente discernibles, e intentando integrar todas esas obvias contradicciones, mantuve mi interés en ambas maneras de trabajar, dejando de lado la paradoja que planteaban las dos voces tan diversas que se expresaban en mis proyectos. Intuitivamente, elegí primar el hacer, el actuar, frente a cualquier razonamiento de orden más intelectual. Decidí escuchar el impulso estético frente al cualquier articulación más tranquilizadora de tipo racional. Aún con todo, la paradoja y su sistemática persistencia continuaba presente en el proceso. ¿Cómo conciliar ambas expresiones en una misma voz y en una misma práctica? ¿Cómo pensar que ambas maneras de trabajar correspondían a la producción artística de un mismo individuo? ¿Cómo conciliar o acercar las ruinas y los trabajos realizados en ellas con las obras de estudio presentadas en el espacio de la galería de arte al uso...?

### 3. 4. Crear espacios sin necesidad de construirlos (1994-1997) *Yellow Stage*, 1995



Fig. 142. *Yellow Stage*. Galería Helga de Alvear.  
Madrid, mayo de 1995.

Las intervenciones en espacios arquitectónicos abandonados fueron realizadas paralelamente a un conjunto de obras específicamente creadas para espacios galerísticos (*white cube*) bajo las convenciones habituales con su vertiente comercial, exigencia formal, condiciones en relación a la materialidad de la obra, etc. En esa etapa temprana, los trabajos tomaron la vía del dibujo, la escultura y la instalación cuyas referencias al mundo doméstico, al entorno de la casa y a su paisaje eran evidentes. Los primeros trabajos presentados en la galería Juana Mordó de Madrid en septiembre de 1993 eran ya una muestra incipiente de este interés con la presentación de objetos sencillamente diseñados a partir de una materialidad *povera* de aire ciertamente lírico, reflexivo e intimista. Aquellas esculturas y dibujos primeros sugerían este espíritu doméstico haciendo uso de códigos visuales y estéticos abstractos no referenciales.

En el grupo posterior de obras que Helga de Alvear presentó en su galería en mayo de 1995, la referencia a la casa venía dada por la presencia de esculturas-mobi-



Fig. 143. Obra de pared presentadas en la Galería Helga de Alvear.  
Madrid, mayo de 1995.

liario (un banco en el que los espectadores podían sentarse, pequeños taburetes, un mueble a modo de pequeño escenario, etc.) en las que los objetos cotidianos más comunes (vasos, trozos de tela, jabones, ramas de jazmín, etc.) se organizaban para sugerir un paisaje que el espectador atento podría leer como si de una pequeña escena doméstica se tratara. Se podría decir que había algo de “teatral” en este tipo de trabajos, de gesto escultórico performativo que ambicionaba generar narratividad visual a partir de sencillos objetos cotidianos. Para entender aquella instalación como dispositivo estético de sentido y acceder a la lectura signficativa de las obras había que aceptar el juego imaginativo de los objetos allí dispuestos, unas piezas bastante silenciosas a las que había que aproximarse con lentitud para escuchar el leve rumor que desprendían sus historias. Un ejemplo de aquellos trabajos es la pieza *Yellow Stage*, 1995, (Escenario amarillo) (Ver figura 142) presentada en la colectiva *Aproximaciones 1* comisariada por Rafael Doctor para la Fundación Helga de Alvear de Cáceres en el año 2011-2012.<sup>270</sup>

<sup>270</sup> V.V.A.A. *Aproximaciones 1. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear*. Edita Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres. 2012.



Fig. 144. Obra de esquina presentadas en la Galería Helga de Alvear.  
Madrid, mayo de 1995.

El siguiente grupo de obras mostrado en la Galería Helga de Alvear de Madrid en septiembre de 1997 llevaba por título *Ground Works* (Trabajos de tierra), una propuesta instalativa con esculturas que supuso un afianzamiento del camino iniciado dos años antes. Las obras sugerían con su disposición en la sala el plano de una casa. Cada obra describía o sugería una función o una estancia doméstica. De tal manera que una de las obras aludía a la acción de lavar la ropa, otra sugería una pequeña cocina o el lugar de los alimentos, otra el lugar del agua, la siguiente representaba una radio como lugar de recepción de ideas, una pequeña escultura de rincón sugería un espacio para la tristeza a partir del uso de cristales rotos, etc. Así fue cómo pude amueblar la casa sin haberla construido. En el suelo de la sala, la disposición de las obras, marcaban y determinaban el recorrido del espectador, su tránsito, e incluso su velocidad. Aquellas obras estaban realizadas con sencilla madera de chopo pintada, pasta de papel, cartón, etc. El

tratamiento *bricolaje* hacía evidente la presencia de la huella manual en su construcción. Las formas escultóricas (duras) servían de soporte y escenario para los objetos-detalle (blandos) que formaban el conjunto. Aquellas esculturas siguiendo las mismas estrategias de las piezas anteriores, aparecían acompañadas de objetos cotidianos (jabón, trozos de tela, recipientes de cristal, botellas, ramas de jazmín, etc.) presentados como indicios de actividad humana y funcionalidad. Estas obras debían ser abordadas desde la aceptación de la ficción que proponían. Aquellas esculturas requerían ser entendidas desde la suspensión de la incredulidad <sup>271</sup> (*Suspension of Disbelief*). Aquellos trabajos planteaban una visualidad de las formas, los colores y la *tridimensionalidad* orientadas hacia lo que el crítico de arte Boris Groys denominaría una *silenciosa narratividad*.



Fig. 145. *Ground Works*. Galería Helga de Alvear. Madrid, septiembre de 1997.

---

**271** La *suspensión del descreimiento* se ha definido como una disposición a suspender las facultades críticas de la razón con la idea de acceder a la experiencia de la imaginación; la suspensión del descreimiento es un sacrificio del realismo impulsado por la lógica del placer imaginativo. El término fue acuñado en 1817 por el poeta y filósofo estético Samuel Taylor Coleridge, quien sugirió que si un escritor pudiera infundir un “*interés humano y una apariencia de verdad*” en una historia fantástica, el lector suspendería el juicio sobre la inverosimilitud de la narrativa.

Aquel grupo de obras hacía uso de las disciplinas de la arquitectura, la pintura y la escultura, presentando sus domésticas narraciones a través de la forma instalativa con la esperanza de que efectivamente el conjunto resultase visualmente elocuente una vez instalado en el espacio de la galería; la intención no era otra sino articular por medio de objetos inertes una estética del mundo y una manera de valorar simbólicamente los objetos. Junto a estas esculturas aparecían habitualmente trabajos bidimensionales dibujísticos (*collages*) realizados con papel de color que también presentaban un aire silencioso, una atmósfera callada de visualidad táctil. Estos dibujos de pequeño formato, lenta realización y modesta factura formal presentaban imágenes que sugerían paisajes, motivos vegetales sintétizados, personajes furtivos, pequeñas ordenaciones geométricas, etc. Los dibujos y las esculturas fueron concebidos para funcionar de manera específica en el espacio galerístico de Helga de Alvear; el conjunto de la instalación facilitaba el acercamiento a mi intención narrativa a partir de objetos sencillamente concebidos desde una práctica manual de tono evocador. Con ellas definí la estructura invisible de la casa a partir de sus cualidades de uso humano, a partir de sus funciones básicas de refugio, alimentación, higiene, descanso y bienestar emocional.



Fig. 146. *Ground Works*. Galería Helga de Alvear. Madrid, septiembre de 1997.



Una reseña escrita por el crítico Mariano Navarro para el periódico ABC del 17 de octubre de 1997, apuntaba con respecto a estas obras que:

*(...) desde su predominante blanco contra blanco de las paredes y el suelo de la sala, sus diminutas esculturas revelaban la constitución del espacio doméstico, familia léxica (dom) que abarca no sólo los términos relativos a la vivienda humana y a la economía casera, sino también al universo del duende (...) Porque estas esculturas o miniaturas de instalaciones descienden, a mi juicio, de una sensibilidad por lo mínimo y sencillo y a la vez de una muy alambicada alquimia de los materiales no diré pobres, sino elementales por cotidianos.* <sup>272</sup>



Fig. 147. *Ground Works*. Galería Helga de Alvear. Madrid, septiembre de 1997.

---

**272 NAVARRO**, Mariano. 1997. *Palomino y el duende*. ABC de la artes. 17 de octubre de 1997. Madrid. Reseña escrita con motivo de la exposición *Ground Works* presentada en la Galería Helga de Alvear en septiembre de 1997.

### 3. 5. Espacializar narraciones: la inesperada política de las manos (1998- 2003)

#### *Casa del Poble Nou*, 1998



Fig. 148. Descampado en el que se instaló el proyecto *Casa del Poble Nou*.  
Barcelona, junio de 1998.

El Festival de *arte público* Intervenciones del barrio del Poble Nou de Barcelona, fue organizado por varias asociaciones del distrito para reivindicar espacios para los artistas y una mayor atención a la cultura. Esta invitación sirvió como pretexto para presentar el proyecto titulado *Casa del Poble Nou*. La idea era materializar una pequeña construcción de madera, cartón pintado y plástico e instalarla en un gran solar cedido para la ocasión. (Ver figura 148) Esta intervención cuya referencia era una construcción informal que sugería un espacio de vivienda precario y residual, permitía al espectador entrar y visitar la instalación, pudiendo observar con detenimiento los detalles de la construcción y su atmósfera. La aparición de un objeto de arte (una casa y su sugerencia de domesticidad) en el espacio real de la ciudad (un amplio y residual descampado) contribuyó de manera inesperada a fusionar los intereses que habían ocupado mis proyectos anteriores en los que la referencia a la vida doméstica y sus vivencias ahora se encontraban con el espacio público ruinoso. Aquella construcción de leve y colorida apariencia que sugería lo doméstico en forma de chabola (*favela*, *bidonville*, *slums*, *ranchitos*, etc.) era

una construcción real, un parásito<sup>273</sup> realizado a base de manualidad-bricolaje instalada al aire libre y fuera del amparo de la institución galería. El espectador al visitar la *Casa del Poble Nou* podía apreciar básicamente dos ingredientes: por un lado, el gran terreno baldío; por otro lado, una instalación-casa que yo, un artista visual, había plantado en el solar. La casa, la construcción fue producida en un taller y transportada en una furgoneta hasta el lugar de instalación. Muchos espectadores visitaron el proyecto *in situ* durante los días que duró el festival. Poble Nou fue tradicionalmente un barrio con población flotante numerosa en el que comunidades gitanas se asentaban temporalmente. Algunos vecinos creyeron que aquella construcción de cartón y madera pintada de color verde y amarillo tenía pobladores. La construcción insospechadamente se mantuvo en pie durante varios días sin ser atacada o vandalizada. La *Casa del Poble Nou* supuso la espacialización narrativa de un referente doméstico reconocible, un escenario de carácter y sugerencia doméstico instalado en el espacio público. La propuesta introducía el elemento *figural*<sup>274</sup> en la narratividad de la obra.

---

**273 MARINI**, Sara. 2010. *Parasital Architecture*. Domus. May 10 th. 2010. Consultada el 12 de febrero de 2018 en <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/10/parasitical-architecture.html>. Según la arquitecta Sara Marini autora del ensayo *Architettura Parassita* publicado por Edizioni Quodlibet - Macerata, 2008: “El término parásito, es no solo una palabra sino un ‘área semántica’ -- todo ‘fluido’ según Serres -- que ha entrado en el diccionario arquitectónico y exige una reflexión urgente sobre el modelo urbano y su diseño: ya no es el incremento incondicional del espacio sino su optimización, a través de una proyección para un futuro inminente. La arquitectura articula relaciones parásitas con cuerpos ya existentes que acogen para densificar la ciudad, traduciendo en términos espaciales los ejemplos que surgen de situaciones ordinarias utilizando ‘lo que hay’ y que en poco tiempo habían asumido una situación de abandono. La arquitectura de los parásitos es el reflejo de un replanteamiento del valor de los territorios y la necesidad de que la ciudad crezca en sí misma y no más allá.” De tal manera que el parásito, haría referencia a la “arquitectura parasitaria”, término adoptado por la analogía existente con el mundo animal. Un parásito es una estructura arquitectónica flexible que se suma o adhiere de otra construcción existente y sólida; ésta última recibe el nombre de estructura-huésped. Este recurso se origina por necesidad de generar un nuevo espacio a partir de una construcción antigua sin modificarla totalmente. Generalmente son estructuras desmontables e independientes y su mayor limitación arquitectónica es que la carga que genera el parásito no interfiera en la estabilidad de la estructura del huésped o estructura que acoge el nuevo elemento constructivo.

**274 DELEUZE**, Gilles. 2002. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena Libros. (p. 14) En su ensayo sobre la pintura de Francis Bacon, el pensador francés Gilles Deleuze asevera: (...) *La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende, o toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo ‘figural’ a lo figurativo.*

En el texto *La inesperada política de las manos para la hoja de sala de la exposición CITY* presentada en la Galería Helga de Alvear de Madrid en marzo de 2001, expliqué esta nueva manera de abordar la práctica instalativa en el espacio público con esta palabras:

*En un descampado no muy alejado del centro de la ciudad hay una casa en la que vive alguien en el límite de nuestra idea de convivencia y habitación. Su casa es puro reflejo de marginalidad y aislamiento; aún con todo, es su lugar, es su casa. Construida con maderas torpemente unidas sin ningún tipo de orden, con trozos de plástico a modo de tejado, fijada al suelo con piedras que milagrosamente mantienen en pie ese tinglado dislocado. ¡Esta casa existe y creo que no la podré olvidar! Las funciones propias de la casa estaban dispersas desordenadamente en el terreno alrededor del tenderete: varias sillas, una mesa de camping, ropa tendida, comida desparramada mezclada con mucha basura en todas partes. ¡Una increíble imagen de casa! En este mismo lugar, junto a la anterior casa, empezaron a aparecer espontáneamente otras construcciones del mismo tipo. No estaba previsto que este espacio libre en la ciudad diera posibilidades a estas personas; digamos que era su única posibilidad... También he visto otras casas de construcción mucho más sólida: asentamientos de gitanos, barrios de chabolas con cierta organización interna establecidos en estos espacios libres que la ciudad no ocupa. Estas casas, a pesar de su precariedad, mejor construidas, estaban bastante más fijadas al terreno y su apariencia de fortaleza no venía dada sólo por la fisicidad de su construcción sino por su fuerte personalidad, por su brillante entidad. Barrios enteros, poblados de chabolas que se permitían el uso de una precisa ornamentación arquitectónica en los porches delanteros, usando poderosos colores pintados o simplemente dejando a la vista los colores de los más sorprendentes e inesperados materiales. Lugares que realmente llamaban mi atención. Para mí auténticas joyas que deberían haber sido protegidas y aceptadas como la expresión más clara de una cultura.<sup>275</sup>*

*Espacializar la narración* de la vida en la casa, expandir esa narración como instalación-escenario, abriendo ese espacio a la visita del espectador. Este podría ser un buen enunciado para la novedad que aportó la *Casa del Poble Nou*. Si las obras anteriores presentadas en el espacio de la galería conservaban -- de manera matizada -- ingredientes modernistas, ahora esta nueva propuesta materializó la posibilidad cierta de poder hacer confluír instalación, intervención directa y narrativa visual. El resultado final de este nuevo empeño fue un escenario ensamblado, visitable, observable y transitable que consiguió acelerar el sentido de mi proceso

---

**275 V.V.A.A.** 2003. *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*. Ed. Caja San Fernando. (p. 36)



Fig. 149. *Casa del Poble Nou*. Festival de Arte Público Intervenciones.  
Barcelona, Junio de 1998.

creativo. También lo entendió de este modo la historiadora del arte británica Judith Rugg que en su ensayo *Explorando el arte site-specific. En torno a temas de espacio e internacionalismo* del año 2010 que prestó atención a este proyecto de Barcelona analizando las implicaciones espaciales y culturales que este tipo de intervención instalativa suponían, apuntando que:

*El desplazamiento y los temas sobre el desarrollo urbano eran significativos en la Casa del Poble Nou de Jesús Palomino, presentada en 1998 en Barcelona donde una chabola de vivos colores construida aparentemente con materiales desechados fue situada en un descampado abandonado muy próxima a un edificio de viviendas semiderruido. La chabola, barraca, tenderete, casa pobre, estaba construida aparentemente de materiales encontrados como el plástico, la madera y el cartón, y situada en*



Fig. 150. *Casa del Poble Nou*. Festival de Arte Público Intervenciones.  
Barcelona, Junio de 1998.

*un límite social precario, provisional y frágil, oscilando ambiguamente entre un objeto real (de arte) y una casa ficcional (...)*<sup>276</sup>

Para añadir a continuación que el tipo de construcción propuesto para aquel festival de *arte público*, se situaba simbólicamente en un límite marginal presente en la realidad de cientos de ciudades alrededor del mundo. La *Casa del Poble Nou* incidía directamente sobre la icónica realidad de millones de pobladores de chabolas ampliando el potencial significado y las implicaciones de todo tipo que aquella intervención puso en marcha. Rugg lo expresó con una lúcida mirada acentuando las tensiones que la instalación exponía:

*La Casa del Poble Nou llamaba la atención sobre los procesos internacionales de dominación económica y subordinación del espacio. Al ocupar un lugar de contestación, ambigüedad y discontinuidad, el trabajo era una provocación hacia los planifica-*

---

**276 RUGG**, Judith, 2010. *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*. I.B. Tauris & Co Ltd. Londres. Capítulo 8. (p. 157)



*dores urbanos que buscan controlar el espacio a través de procesos de definición, regulación y categorización. En su zona límite de conflicto describía la separación entre refugiado (squatter) y residente (habitante formal de la ciudad, ciudadano), y el potencial del desplazamiento que hace que el refugiado (squatter) se transforme en residente (ciudadano) en un espacio y un tiempo diferentes. El trabajo evocaba un lugar límite de contranarrativas desde el que una minoría, los marginados urbanos y los exiliados, pueden hablar. La Casa del Poble Nou interrumpía la periferia del terreno abandonado en el que estaba ubicado, y marcaba el límite de una nueva frontera de lo marginal – los constructores de chabolas y barrios marginales cuyo número se incrementa por medio de la sobreurbanización de la ciudades del mundo.* <sup>277</sup>

La construcción de la casa, de apariencia a la vez precaria y soberana, frágil de materialidad pero intensa de sugerencia y atmósfera, pretendía integrar socialmente los objetos de arte (la instalación y su ensamblaje) al presentarlos en un entorno real (descampado, *terrain vague*, solar, ruinas, etc.); propiciar una experiencia *figural* -- de presencia y ausencia -- sugiriendo a alguien anónimo, un habitante, constructor de aquella habitación urbana y callejera. Todo en la instalación realizada a partir de una voluntad clara de *bricolaje* material y simbólico devolvía al espectador la figura del “otro”. Aquella sugerencia de casa-refugio atentamente construida encarnaba también el espíritu artesanal definido por el sociólogo estadounidense Richard Sennett en su ensayo La cultura del nuevo capitalismo como: *el placer de hacer algo bien por el puro deseo y la voluntad de hacerlo bien*. Porque efectivamente, tal como le comenté a Javier González de Durana, Director del Centro Vasco de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria-Gasteiz, en el texto del catálogo publicado por dicha institución a raíz de nuestra colaboración en el proyecto *Mercado Ligerio Esperando* (*Merkatu Arina Zain*, en euskera) del año 2002, estas casas-escenario presentaban una alta elocuencia sígnica, narrativa y visual. Así se lo trasnmití en nuestra conversación:

*Empecé a realizar estas construcciones frágiles en 1998. Cerré un capítulo de mi trabajo en el que estaba realizando esculturas y, ante la necesidad de nuevas respuestas para mi proceso, surgió la idea de construir un espacio cerrado, un habitáculo en el que se mostraría una escena doméstica. La característica más clara de este espacio era su aspecto de precariedad, de lugar doméstico afectado por extremas condiciones de escasez. Estas casas, construcciones o escenas, no surgieron de ninguna imagen previa que yo pudiera tener en mi cabeza o de ningún referente previo. Digamos que*

---

277 Ibid. (p.158)



Fig. 151. *Mercado Ligerero Esperando*. (Merkatu Arina Zain, en euskera)  
Artium. Vitoria-Gasteiz. Abril 2002.

*surgieron como una “emergencia”, en el doble sentido de necesidad y de aparición inesperada. Una nueva característica de estos trabajos, para el espectador, fue la posibilidad de visitarlos, recorrerlos, tocarlos, deambular por ellos, etc. El efecto de reconocimiento fue bastante claro por parte de los espectadores, ya que podían relacionar fácilmente estas construcciones con espacios pobres, con chabolas, con espacios de marginalidad. Pero, claro, aquel referente (chabola precaria) tan fácilmente asumido y leído por los espectadores, no dejaba de ser una realización de la imaginación o, lo que es lo mismo, una fantasía hablando de la precariedad o la pobreza. ¡Nada que ver con una chabola real o un espacio habitado marginal! Quizás aquellas casas tenían más que ver con la posibilidad de narrar ciertas historias, actitudes, actividades; cierta conciencia de lo humano que desde un escenario precario pueden ser más fácilmente narradas, más evidentemente mostradas. Tales actividades tenían que ver con actitudes de resistencia, de lucha por espacios personales en el ámbito social, con el humor y la supervivencia, etc. Creo que los afectos que estas casas podían despertar eran muy buena vía para mis intereses.*<sup>278</sup>

**278 V.V.A.A.** 2003. *Mercado Ligerero Esperando / Merkatu Arina Zain*. Edita Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. (p. 15)

Esta apariencia de valor vinculada a la obvia materialidad *povera* de la construcción generaba una paradójica sensación. Los espectadores reconocían de inmediato el referente y parecían entender de inmediato lo que aquella autoconstrucción precaria transmitía. Todo ello establecido de manera sencilla y sin grandes artificios a partir del juego con el referente, el uso de la luz, el cromatismo y la experiencia directa del espacio ficcional habitado por alguien, un “otro”, acompañado por un campo expandido de objetos, elementos tectónicos de habitación e indicios de apariencia desbordada.

En el diálogo mantenido con el comisario Francisco del Río (publicado en el catálogo *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*, 2003 ) analicé la articulación de la figura del “otro” como vía estética eficaz para narrar o sugerir la resbaladiza cuestión de la representación del *subalterno* a partir del uso de la ficción visual. Mi respuesta a su cuestionamiento la expresé de esta manera:

*Básicamente lo que propongo es una visita a la “casa” de alguien que vive en unos márgenes sociales y económicos precarios. Digamos que uso la ficción para invitar al espectador a poner su percepción en funcionamiento. Siempre lo delicado de este asunto son los binomios ficción y crítica, fantasía y realidad: terreno muy resbaladizo. Muy a menudo he sido confrontado a esta crítica: desde la ficción no se puede criticar y desde la fantasía no se puede liberar. Según mi manera de entender, a veces, la ficción, la fantasía puede describir, poner al descubierto con más facilidad y sutileza ciertas realidades sociales e históricas, o ciertos dispositivos sociales de poder. Me gusta lo que escribe Italo Calvino acerca de Fellini y sus películas. Calvino reconoce que no puede ser mejor reflejada la realidad histórica italiana del periodo fascista que desde las fantasías que Fellini plantea. Fantasías eróticas, fantasías para relajar la conciencia de culpa católica, fábulas que narran el machismo más destructor, etc... ¿Por qué pensar que la ficción no acoge o facilita una vía hacia la realidad? En mi caso, presentar estas “chabolas” formaba parte de un dispositivo narrativo que me servía para establecer un diálogo con el espectador, haciendo uso de la percepción, y a través de él presentar ciertas cualidades de lo humano que me interesan: el humor, la resistencia, el ingenio, la esperanza por tener un lugar, etc.<sup>279</sup>*

En esa misma conversación del Río interesado por los elementos plásticos del trabajo, su materialidad, disposición espacial, connotación simbólica, etc. llevó a cabo un atento análisis de los matices más refinados del proyecto llegando hasta el sutil

---

**279 V.V.A.A.** 2003. *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*. Caja San Fernando. (p. 20)

cuestionamiento del cromatismo ambiental (el uso del color como generador de espacio) desplegado por estas construcciones. A su pregunta contesté:

*El uso del color que hago tiene que ver con dos ideas. En primer lugar, el color tiene la capacidad de ordenar los espacios y darle un tono, una sonoridad a los lugares. En segundo lugar, al tratarse de casas que se suponen habitadas por personas sin recursos, el color puede proveer de luminosidad, higiene y carácter de una manera muy sencilla y barata. Cuando se pinta algo, se está dando presencia a ese objeto, ya sea una pared o un mueble, se está prestando atención a ese objeto que finalmente realzará con su presencia la realidad. ¡A veces los pobres sólo tienen el color para resistir!* <sup>280</sup>

La paulatina evolución de los proyectos llevó a la aparición de nuevos elementos que fueron sumándose a la construcción. El primer elemento reconocible tomó como referente la “valla publicitaria”. De la apariencia y significación de este elemento adicional comenté a del Río en nuestra conversación que:

*Las vallas que construyo no venden nada, no intentan convencer con mensajes, no hay eslogan, nada que consumir. Las vallas sólo muestran su estructura y algunas de ellas sus luces desordenadas. “Vallas locas” como las llama un amigo mío. La valla publicitaria es un referente muy sencillo usado a modo de pantalla de proyección. El proyecto viene dictado por un tipo de vida en que el consumo de productos nos llevaría a saborear más y mejor nuestra existencia; paraísos comprables llenos de posibilidades de goce y bienestar infinitos. Yo presento vallas que sólo muestran su estructura desnuda. No más imágenes proyectadas. Sólo un esqueleto desvencijado. Las pantallas no son buenas o malas, inteligentes o tontas. Al fin y al cabo, una pantalla no es más que una ventana desde la que explicar, construir la realidad. ¿Podría ser invertida la utilización de las pantallas hacia unos usos diferentes, hacia otras imaginaciones y otras éticas imaginativas?* <sup>281</sup>

Este elemento valla, construido manualmente a partir de un diseño bricolaje presentaba sus elementos de luz desordenadamente visibles, colgantes; sobre la superficie de algunas de ellas un gesto pictórico a modo de *graffiti* aparecía en ocasiones. Estas vallas entrópicas simulaban ser ventanas, cajas de luz que no transmitían mensaje explícito alguno. No seducían con ningún texto ni imagen orientada hacia la venta. Aquellas vallas se presentaban con signos visuales ambiguos y sugerentes; en ocasiones como

---

280 Ibid. (p. 16)

281 Ibid. (p. 21)

elemento sustentante para la casa o el conjunto arquitectónico propuesto. Finalmente, hacia el año 2002, un nuevo referente tomó presencia. Un prisma rectangular alargado sugiriendo también un alienado espacio de habitación, en el que se podían observar (siempre bajo la estrategia de presentación de un escenario o un *set*) objetos, rastros de uso, *atrezzo* funcional, indicios de presencia humana. La instalación *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz*, realizada en colaboración con Francisco del Río en la Sala de arte de la Fundación Caja San Fernando, hizo uso de este referente túnel-habitación.

La utilización referencial de la “casa” precaria como lugar y espacio de habitación de una subjetividad resistente y ficcional, fue tomando paulatinamente mayor presencia en la producción de mi discurso. Para mí personalmente, lo esencial y lo más importante de todo aquel movimiento era: no olvidar el humor, la resistencia, el ingenio, y aún menos, olvidar la esperanza de llegar a tener un lugar humano en el mundo. “*Inutile est le livre quand le mot est sans espérance.*”<sup>282</sup> Inútil es el libro cuando la palabra es sin esperanza, según expresó en su último poemario *Le Livre de L’Hospitalité* (El libro de la hospitalidad) el poeta francés de origen judío Edmond Jabès.

La aceleración del sentido trajo la posibilidad de realizar proyectos significativos basados en la misma disposición de método: construcción del referente, intervención directa en el espacio público o en el interior de una arquitectura, trabajo manual y artesanal, acabados *povera* de aspecto precariamente sofisticado, liberación simbólica y catártica de espacios, cromatismo, etc. en diversas localizaciones, espacios galerísticos, fundaciones públicas y privadas, museos y descampados, según fuera el caso. Por medio de la apariencia de la construcción, acentuando su precariedad material y su delgadez, las sencillas e inmediatas técnicas constructivas y el uso del espacio, aquellas casas-refugio se convertían en signos, en visualidad de su propia frágil materialidad. ¿De qué manera ocurría esa significación...? ¿Cómo estaban informadas aquellas acciones...? Sobre estas cuestiones el crítico Luis Francisco Pérez publicó en la Revista Lápiz de diciembre de 1998 un texto que argumentaba las diversas tensiones que atravesaban el trabajo, apuntando que:

---

**282 JABÈS**, Edmond. 1991. *Le Livre de l’Hospitalité*. Éditions Gallimard. (p. 8) De la extensa producción de Jabès, extraído de su poemario *Libro de la preguntas*, el poeta dejó en mi memoria el verso: “*Tallo mi morada en el deseo.*”



Fig. 152. *Casa de Alejandro Sales*. Galería Alejandro Sales.  
Barcelona, octubre 1999.

*Sería una verdad a medias (y sobre todo empequeñecida, raquítica) reducir el trabajo de Jesús Palomino a la condición de frágil (cuando no directamente efímera) que posee una obra que en su mayor deseo se diría destinada a la pobreza de los materiales empleados, el autor se sirve de ella para instaurar una especie de embarcadero desde el cual se nos invita a un naufragio: poner en oposición y en crisis diversos tipos de binomios enfrentados. Fragilidad matérica / violencia de pensamiento, delicadeza física / fuerza creativa, debilidad ocular / solidez perceptiva, resistencia conceptual / laxitud formal, postración narrativa / intensidad abstracta, astenia figurativa / fortaleza en el color empleado... Sí, es cierto es una obra frágil y que nos dice de la fragilidad de nuestros sistemas de apreciación y juicio, pero esa fragilidad, a su vez no existe como elemento retórico autónomo, ello sería pobreza de acción y pensamiento, sino como espoleta que acciona el dispositivo crítico de las ya citadas valencias enfrentadas.* <sup>283</sup>

La invitación a la Residencia Internacional Kaus Australis Stichting de Rotterdam supuso un gran estímulo para el afianzamiento de este tipo de práctica. En el espacio de exhibición de dicha institución presenté en diciembre de 1999 el proyecto *There Must Be*

<sup>283</sup> PÉREZ, Luis Francisco. 1998. *Jesús Palomino*. Revista Lápis. N° 148. (pp. 71-72) Texto publicado con motivo de la exposición de Jesús Palomino en la Galería Alejandro Sales de Barcelona. Octubre 1998.



*Something Wrong Between This Economy and Me* (Debe haber algo mal entre esta economía y yo). La instalación presentaba de nuevo un grupo con dos pequeñas construcciones, dos casas informales autoconstruidas con referencia imaginativa a las barriadas pobres de muchos entornos urbanos contemporáneos de todo el mundo. La ligereza de la construcción contrastaba con la presencia sólida y reafirmante de las superficies de colores vibrantes. Aquel grupo escultórico de quince metros de largo por seis metros de ancho y tres metros de alto, instalado en el espacio (*white cube*) de la galería podía ser recorrido por el espectador y observado al detalle. Se podía visitar tranquilamente el lugar y contemplar la entrada de la luz, tocar la construcción, saborear su atmósfera y sentarse en el interior de los refugios. El tránsito estaba abierto y libre en el interior de ambas construcciones que presentaban a su vez diversos objetos de sugerencia doméstica vinculados ficcionalmente a los imaginarios habitantes de aquellas casas. De esta manera se siguieron una serie de instalaciones específicas en espacios vinculados con la exhibición de proyectos de arte siguiendo el mismo enfoque estético y una similar investigación constructiva e imaginativa.



Fig. 153. *There Must Be Something Wrong Between This Economy and Me*. (Detalle)  
*Kaus Australis Stichting*. Rotterdam, Holanda. Diciembre de 1999.



Fig. 154. Proyecto *There Must Be Something Wrong Between This Economy and Me.*  
*Kaus Australis Stichting.* Rotterdam, Holanda. Diciembre de 1999.



Fig. 155. *There Must Be Something Wrong Between This Economy and Me.*(Detalle)  
*Kaus Australis Stichting.* Rotterdam, Holanda. Diciembre de 1999.

Thomas Peutz, director de Smart Project Space, uno de los espacios alternativos de arte más activos de la ciudad de Amsterdam en el año 2001, buscó mi colaboración que volvía de nuevo a estar relacionada, al igual que pasó anteriormente en Barcelona, con la reivindicación de espacios para el arte y la cultura. Esta vez la exigencia iba dirigida a las autoridades de la ciudad de Amsterdam y a las numerosas instituciones culturales públicas y privadas (en aquel tiempo, efectivamente, más numerosas.) Para aquella exposición, orientada políticamente hacia la propia supervivencia del espacio de la galería Smart, Thomas Peutz utilizó el título explícito de *Squat*.



Fig. 156. *Double House*. Exposición colectiva *Squat*. Smart Project Space. Amsterdam, Holanda. Marzo de 2001.

Para mi colaboración propuse una estructura de vivienda doble (su título fue *Double House*) construida junto a la pared de la galería siguiendo el método habitual de cargar los materiales con el aura de la presencia de un personaje ficcional habitante de la casa. La muestra tenía efectivamente una razón directa de reivindicación ya que el edificio en el que se encontraba el espacio Smart Project Space, ocupado también por un gran número de estudios de artistas, un cine, un espacio de danza, y un animado bar de copas, iba a ser demolido. El ayuntamiento invitaba a todos los ocupantes (la mayo-

ría de ellos vinculados de un modo u otro a la actividad artística y cultural) a desalojar el edificio ya que el contrato de uso entre el ayuntamiento y los artistas se acercaba a su fecha de cumplimiento. Los artistas con Thomas Peutz a la cabeza decidieron llevar a cabo una campaña para mantener la gestión del edificio como centro de actividades para cientos de jóvenes. El comisario seleccionó a un grupo de artistas con la idea de generar un debate público abierto sobre la conveniencia del apoyo a las iniciativas culturales por parte de las instituciones y en concreto sobre el beneficio de mantener aquel espacio hábil para la ciudad de Amsterdam. El esfuerzo dio sus frutos, ya que el diálogo forzado por los artistas posibilitó mantener las actividades durante tres o cuatro años más. En cierto modo, el proyecto expositivo resultó ser una demostración exitosa organizada por los propios agentes del arte y la cultura en su búsqueda de espacio social y vital de reconocimiento. De estas experiencias se podría concluir que la casa, el tipo de construcción propuesta y su método de ocupación del espacio, se vinculaba de manera transversal con discursos de reivindicación, creatividad social y espacios libres ciertamente vinculados a las economías de lo común. Aquellas “casas” resultaban articular, despertar algún resorte misteriosamente relacionado con el *imaginario social* de la resistencia y la soberanía ciudadana.



Fig. 157. *Leftovers*. Rijksakademie van Beeldende Kunsten Gallery Space. Amsterdam, Holanda. Septiembre de 2001.



Fig. 158. *Leftovers*. Rijksakademie van Beeldende Kunsten Gallery Space. Amsterdam, Holanda. Septiembre de 2001.

Las diversas formas, diseños, colores y atmósferas que pude estructurar a partir del referente “casa” iban transformándose, mutando, ampliándose, limitándose o expandiéndose como respuesta a las condiciones y las circunstancias de cada caso y *lugar específico*. Mi abordaje del espacio se adaptaba a cada localización para encajar la construcción en el espacio disponible a utilizar. De este modo, la condición primera para el trabajo venía dado obviamente por la materialidad física del espacio (ya fuera éste una galería, una localización al aire libre, un entorno urbano, un descampado o un museo) y su idoneidad de ambientación (interior con luz día o luz artificial, un jardín a la intemperie, o un terreno expuesto a las condiciones ambientales del sol, la lluvia, el viento, etc.).

Las condiciones de producción determinaban obviamente el ensamblaje de lo material con lo estético, el proceso de toma de impulso y el resultado final con su atmósfera feliz, auráticamente cargada con la idea de la presencia. Estas circunstancias variables de logística, podían ir desde mayor disponibilidad económica a la hora de adquirir los materiales necesarios, hasta la posibilidad de contar con ayuda y asistencia personal para



Fig. 159. *Bahnhof Haus*. Hamburguer Bahnhof Museum.  
Berlín, Alemania. Abril 2002.

los montajes más exigentes y prolongados, pasando por el transporte de las obras que debieran ser construidas en el estudio y posteriormente instaladas en el lugar definitivo escogido, etc. Aunque diría, sin ánimo de querer introducir el más mínimo romanticismo en el asunto, que el condicionante más sutil de aquel tipo de experiencia vino dado en muchos casos por el resbaladizo elemento político y personal. De tal manera que ante la carencia de medios y la precariedad que en muchos casos supuso la puesta en marcha de los proyectos, (he de decir que no siempre hubo producción disponible, *fee* de artista, asistencia o apoyo institucional) era la motivación por intervenir, la voluntad de actuación y el placer por el juego social que ponía en marcha la práctica artística, la que impulsaba las energías. Cualquier pretexto (estético, personal, social o político) servía bien para conjurar el deseo necesario con el que poner en pie la casa.





Fig. 160. *Bahnhof Haus*. Hamburguer Bahnhof Museum.  
Berlín, Alemania. Abril 2002.

La mayoría de estos proyectos con referencia a la autoconstrucción directa, improvisada y parasitaria, fueron recogidos en el catálogo *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles* editado por la Fundación Cajasol de Sevilla en el año 2003 con textos críticos de Armando Montesinos, Maite Méndez Baiges, Luis Francisco Pérez y míos. Una conversación *online* mantenida entre el comisario y editor del catálogo, Francisco de Río, apareció también en esta catálogo que fue concebido como publicación retrospectiva de los proyectos realizados entre los años 1998 y 2001.

Todas estas intervenciones encontraron un inesperado desenlace a raíz de la invitación de la Prins Klaus Stichting de Amsterdam a participar en el proyecto *Bessengue City Project* que se llevaría a cabo en la ciudad de Douala en Camerún. Este singular proyecto pretendió ofrecer un espacio de aprendizaje para los jóvenes del barrio de Bessengue llevando a cabo un *proyecto participativo* entorno a las emisiones de radio realizado en colaboración con el centro de arte de la ciudad, Doualart, y el artista camerunés Goddy Leye. De aquella primera experiencia con la emisiones de radio surgirían nuevas y determinantes ideas para el posterior desarrollo de proyectos colaborativos en los

que la participación del público llegaría a ser un ingrediente decisivo para la producción del proyecto final como evento interpersonal de sentido. Los proyectos vinculados a la construcción de la “casa-refugio” se abrían ahora a otro tipo de “acogida”.<sup>284</sup> Una nueva fase del trabajo y la investigación plástica se abriría a partir de la experiencia llevada a cabo en el proyecto *Bessengue City Project* en Douala, Camerún.

---

**284** La última instalación que hizo uso del referente casa-autoconstruida titulada *Big Favela & Ocho emisiones de radio* fue presentada en el Museo Patio Herreriano de Valladolid en octubre de 2005. Una enumeración somera de las diversas propuestas específicas llevadas a cabo incluiría la presentación de los proyectos: *Hungry Market Town* (La ciudad del mercado hambriento) en Can Felipa Espai D'Art de Barcelona en marzo de 1998; en colaboración con el Festival de Arte público del Poble Nou se presentó en junio de 1998 la *Casa del Poble Nou*; el Centro de Producción Visual Hangar de Barcelona en el año 1999 formando parte de la muestra colectiva 4 Artistas se presentó *Casa de la harina*; el proyecto *Paisatge* presentado en la Fundación Joan Miró de Mallorca en diciembre del 1999; el Espacio Cruce de Madrid presentó una serie fotográfica documental de la *Casa del Poble Nou* en el año 2000; *Köln Haus* (Casa de Colonia) presentado como proyecto específico en la Feria de Arte de Colonia en colaboración con la Galería Helga de Alvear en noviembre de 1999; en la misma Galería Helga de Alvear se mostró el proyecto específico *House I* (Casa I) en febrero de 2001; en la exposición *Squat* en *Smart Project Space* de Amsterdam en el año 2001 se presentó *Double House* (Casa doble); el proyecto *Is-Land* en el espacio de arte W139 de Amsterdam en marzo de 2001; *Leftovers* (Sobras) en la Galería de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam en septiembre del 2001; en el espacio de arte Plus Galerie de Düsseldorf se presentó *Flour Waiting Room* (Sala de espera de la harina) en noviembre del 2001; en el Centro de Arte Vasco Artium de Vitoria-Gasteiz en el año 2002 presenté *Mercado Ligerito Esperando*; en colaboración con el Hamburger Bahnhof Museum de Berlín donde presenté el proyecto titulado *Bahnhof Haus* (Casa de la estación) en abril de 2002; en la Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis de Bregenz, Austria, en el año 2002 se presentó el proyecto titulado *I do not want to go higher, I just want to go to the other side* (No quiero subir más alto; quiero pasar al otro lado); en la sala de arte de la Fundación Cajasol de Sevilla en enero del 2003 se exhibió el proyecto específico *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz*; *Big Favela & 8 emisiones de radio* presentado en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, entre otros.



Fig. 161. *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz.* Caja San Fernando.  
Sevilla. Enero de 2003.



Fig. 162. *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz.* Caja San Fernando.  
Sevilla. Enero de 2003.

### 3.6. Espacios dialógicos: construcciones para la voz de los sin voz (2002-2007)

#### *Bessengue City Project, 2002*



Fig. 163. *Bessengue City Project*. Douala, Camerún. Noviembre de 2002.

En noviembre de 2002, nos desplazamos hasta la ciudad camerunesa de Douala con el objetivo de realizar un taller artístico en colaboración con chicos jóvenes del barrio de Bessengue. Éramos un equipo de cuatro personas compuesto por Goody Leye, el artista camerunés promotor de la idea, el artista sudafricano James Beckett, el artista indonesio Hartanto Eko y yo mismo. En este barrio de la zona periférica de la ciudad de Douala vivían en condiciones muy precarias de habitación y sustento hasta 20.000 personas. Bessengue carecía de alcantarillado, de servicio de recogida de basura, centros de salud, agua corriente, trazado formal de las calles o espacios públicos de *participación*. Era un barrio de aluvión densamente poblado en el que los cameruneses venidos de las zonas rurales, atraídos por el brillo de la ciudad y el sueño de un futuro mejor, construían humildes viviendas en condiciones de precariedad extrema. El taller que teníamos proyectado realizar invitaría a los jóvenes de Bessengue a formar parte de un experiencia radiofónica. James Beckett había traído a Camerún algunos equipos de tecnología casera con la que poner en marcha una emisora de radio. Así que contábamos con un pequeño emisor, micrófonos, auriculares, una mesa de sonido sencilla, una

grabadora, una antena, etc. Todo el equipamiento estaba listo para ser utilizado con la idea de poner en marcha la primera emisora local del barrio a partir de una colaboración entre artistas y jóvenes, chicos y chicas, de aquel distrito. Mi participación específica consistiría en construir la sede de la radio; poner en pie un lugar de encuentro en el convocar a los participantes en el taller. Las condiciones humanas y sociales en aquel barrio no eran fáciles. Cada gestión, cada paso para poner en marcha el proyecto requería en razón de las carencias de todo tipo y las trabas de organización, un esfuerzo extremo. Para instalar el edificio de la radio se requería un espacio, un terreno libre en el que poder construir. Esta sencilla condición de partida supuso también una gran exigencia de búsqueda porque en el barrio no había prácticamente espacios libres. En el libro *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas artísticas contemporáneas)* narré de esta manera la aventura que supuso poner en marcha el proyecto:

*Para la construcción de la sede de la emisora debíamos encontrar, en primer lugar, una parcela de terreno libre, lo suficientemente abierta como para poder servir de lugar de trabajo y encuentro. En un lugar como Bessengue, el suelo es altamentepreciado ya que la más pequeña parcela supone la posibilidad de vivienda para toda una familia. No había muchas opciones. Nos cedieron un terreno lleno de basura y vegetación alta al lado de un arroyo que hacía las funciones de pozo negro. Estaba libre y sin ocupar ya que durante la temporada de lluvias el pequeño canal solía desbordarse. Nadie querría vivir allí. Era un espacio residual dentro de un urbanismo ya de por sí deteriorado.*<sup>285</sup>

Las circunstancias, según se desprende de mi descripción, requerían mucha atención a las condiciones de vida cotidianas de los ciudadanos de Douala si no queríamos caer en la impostura o en la más absoluta ceguera ética: algunos de los ciudadanos de Bessengue con los que teníamos contacto diario vivían tremendamente desposeídos. Así que, no íbamos sólo a realizar un taller, íbamos a llevar a cabo algo mucho más importante: convivir con los jóvenes de Bessengue en torno a una experiencia de arte que tendría que adaptarse a los diversos obstáculos del entorno y las carencias materiales de todo tipo. Concluí a la vista de aquella realidad que lo importante sería conseguir ofrecer a los participantes una situación de colaboración y entendimiento genuino, cómoda y amigable. No era fácil en medio de tanta dureza social y vital.

---

**285 PALOMINO,** Jesús. 2010. *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*. Ediciones Los Sentidos. Sevilla. (p. 21)



Fig. 164. *Bessengue City Project*. Douala, Camerún. Noviembre de 2002.

En cualquier caso, la *práctica artística participativa y de orientación social* es una vía que bien trazada puede ser de gran utilidad para propiciar el encuentro humano y el intercambio efectivo entre colaboradores y artistas. Cualquier experiencia de este tipo de práctica que olvide o deje de lado este aspecto, probablemente acabe siendo una experiencia frustrante para todas las partes. En cualquier caso, el proyecto pareció funcionar, generando una atmósfera de colaboración positiva ya que después de dos semanas de intenso esfuerzo y trabajo, entre seis jóvenes colaboradores y yo mismo, conseguimos inaugurar el edificio que fue bautizado en lengua nativa como *Dikalo La Bessengue* (El mensajero de Bessengue). Aquella estructura de madera pintada, anclada al suelo de tierra, techo corrugado y un sencillo fluorescente como único punto de luz para las horas nocturnas, tomó un aire alegre y simpático.

El edificio puesto en pie acabó convirtiéndose en un auténtico lugar de encuentro vecinal ya que Bessengue, como muchas otras áreas urbanas informales del mundo, tampoco contaba con espacios comunitarios de ocio e intercambio. En la parte final del capítulo dedicado a este proyecto en el libro *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas contemporáneas de arte)* narro de esta manera la vida posterior de nuestra radio una vez los artistas abandonamos Camerún:



*Años más tarde, Sonia Khurana, una amiga artista de Bombay, viajó a Douala y visitó el lugar donde se encontraba la emisora. Cuál fue su sorpresa al descubrir que, justo al lado de la construcción que nosotros pusimos en pie, se había levantado otro pabellón de estilo similar. La nueva construcción, al lado de nuestra radio, era un pozo que suministraba agua potable al vecindario. Sonia me envió un pequeño vídeo de los dos edificios gemelos y me llenó de alegría comprobar que las gentes de Bessengue habían convertido el lugar en un espacio significativo y útil.* <sup>286</sup>

El crítico de arquitectura Patricio del Real escribió un extenso artículo publicado en la revista Art Journal de Nueva York en el que apreciaba el cambio de registro de mi trabajo al entrar en contacto con la realidad de un barrio pobre de una gran ciudad centroafricana. Del Real analizó comparadamente en su texto del año 2008 *Slums Do Stink: Artists, Bricolage and our Need for Doses of "Real" Life*. (Los barrios de chabolas huelen mal: artistas, bricolaje y nuestra necesidad de dosis de realidad) cómo esta experiencia en Camerún transformó mi abordaje del proceso constructivo dando un sentido ampliado al proyecto. Con estas palabras lo expresó del Real:

*El juego de Palomino con la precariedad fue puesto a prueba cuando, invitado a Douala en Camerún, presentó una de sus instalaciones en uno de los barrios más pobres de la ciudad. Para su contribución a The Bessengue City Project organizado por Goddy Leye en 2002, Palomino (trabajando con el artista indonesio Hartanto Eko y el artista sudafricano James Beckett) construyó una estructura permanente para la primera emisora de radio gestionada por habitantes del mismo barrio. Palomino enfrentó las necesidades de refugio con una gran cubierta que arrancaba desde una cabina de radio semi-abierta, ayudándose de técnicas constructivas y materiales más consistentes de los que habitualmente hacía uso. En un rápido vistazo, las diferencias no se pueden notar. Construido con madera y planchas traslúcidas de PVC corrugado, la gran cubierta habla del interés de Palomino por el color y las formas ad hoc, y de manera diferente a otros trabajos, esta vez eran materiales nuevos (planchas y vigas de madera) en lugar de reciclados. También hace uso de efectivas técnicas constructivas como las estructuras sustentantes en aspa – una técnica ausente en Casa del Poble Nou – y la cimentación, contrariamente a como lo hacían sus estructuras anteriores que se asentaban directamente sobre el suelo. Estos elementos sitúan esta construcción muy cerca de los proyectos sobre el terreno de Marjetica Potrc, como House for Travelers, 2002 construida para una familia de refugiados en Ljubljana.* <sup>287</sup>

---

**286** Ibid. (p. 23)

**287 DEL REAL**, Patricio. 2008. *Slums Do Stink: Artists, Bricolage and our Need for Doses of "Real" Life*. Art Journal. Vol. 67, nº 1. Spring 2008. New York. (pp. 82-99)

El taller consiguió poner en antena varios programas de radio y entrevistar a varias personalidades relevantes del distrito y la ciudad. Fue realmente emocionante para un número amplio de colaboradores locales como primera experiencia con emisiones de radio. El descubrimiento de la alta potencialidad relacional de la radio para generar dinámicas de colaboración positivas surgió de esta primera experiencia en Camerún. Posteriormente, incorporé en varias ocasiones las emisiones de radio en mis propuestas. Lo valioso de todo aquel despliegue tuvo que ver con el encuentro humano y la colaboración llevada a cabo entre personas muy diversas y de orígenes muy diferentes, reunidos en torno a un mismo objetivo temporal: poner una emisora de radio local a funcionar. Nuestro objetivo se había cumplido. Nuestro impulso que nada tenía que ver con un proyecto de ayuda al desarrollo (éramos más modestos en nuestras ambiciones) sino con la articulación de un encuentro de colaboración cuyos modestos aspiraciones conseguieron dar voz a través de una sencilla emisora de radio vecinal, abriendo, sin haberlo planeado, un espacio comunitario de encuentro en el atestado y densamente poblado barrio de Bessengue. Personalmente, he de confesar que la aventura fue tremendamente estimulante a nivel cultural, experiencial y cognitivo. Goddy Leye realizó un video documental de toda la experiencia que desafortunadamente no está disponible *online*.

La publicación *Shifting Map* (Mapa cambiante) publicada por la plataforma *RAIN Artist's Initiatives Network* de Holanda recogió mi propia lectura contraria a concebir la ambición de los *proyectos de arte socialmente comprometidos* desde un exclusivo punto de vista utilitarista o entendidos a modo de acción para el desarrollo orientados al mejoramiento de las condiciones materiales y personales de un lugar o una comunidad específica. En estos términos expresé mis ideas, por primera vez en público, con la conciencia de saber que habría muchas otras posturas con respecto a este tipo de intervenciones artísticas de compromiso social. De esta manera expresé mi opinión:

*Personalmente soy escéptico con algunos proyectos de arte y desarrollo social. El desarrollo social es una realidad muy compleja y una gran problemática; podría decir en cambio que el arte es una herramienta modesta. Para mí, la fuerza del arte radica en la experiencia compartida de cooperación, incluso en condiciones de vida tan difíciles como las de Bessengue. El arte no puede resolver la gran brecha entre mundos diferentes, pero puede proporcionar un diálogo entre ellos. Compartir lo que eres con otras personas y tratar de mejorar sus realidades específicas es una experiencia humana*

*tan intensa y profunda que, aquí y allá, se vuelve significativa. Mi trabajo en los últimos años, consistió en construir casas, refugios y chozas, hechas de materiales usados, cartón, plástico, etc. Estos refugios se hicieron en áreas desoladas de diversas ciudades o fueron presentadas en el contexto de una galería. Estas construcciones tenían una voluntad de belleza y de armonía, al mismo tiempo que se referían a la realidad de las casas pobres. De esta manera sugerían “espacios libres” en contraposición, por ejemplo, a la pobreza vital de algunas áreas dominadas por la arquitectura comercial. En Bessengue, sentí que no podía construir de nuevo una casa-refugio de este tipo: ese gesto habría sido bastante cínico y carente de sentido. Lo que la gente necesitaba allí era un edificio real donde pudieran reunirse. Así es como se creó el punto de encuentro público de la radio. Construido por la gente de Bessengue, fue una especie de proyecto piloto anunciador del edificio que realmente necesitaban.*<sup>288</sup>

El proyecto *Big Favela & 8 emisiones de radio* presentado en el Museo Patio Herreriano de Valladolid en octubre de 2005 permitió aunar la producción de un proyecto específico para el espacio de la Capilla de los Condes de Fuensaldaña y las emisiones de radio.<sup>289</sup> De eso trataba la propuesta, de convocar al espectador a visitar el museo y la instalación, para después invitarle a sintonizar una emisora de radio local que emitiría semanalmente un programa radiofónico de una hora de duración con contenidos de carácter social y cultural. Los programas de formato magazine estuvieron estructurados y producidos en colaboración con una radio local no comercial orientada hacia temas ecológicos y sociales de interés y un grupo de jóvenes colaboradores de la Escuela de Periodismo de Valladolid. De esta manera los programas, concebidos como *actos de habla* e intercambio público de ideas, fueron emitidos cada miércoles en la emisora Onda Verde (107.9 FM) bajo el título de *Voz en off* presentando una serie

---

**288 V.V.A.A.** 2004. *Shifting Map. Artist's platforms and strategies for cultural diversity*. Rain Artist's Initiatives Network. Nai Publishers. Rotterdam. (p. 43)

**289** Una lista de las propuestas que hicieron uso de emisiones de radio como ingrediente para la *participación* incluiría los proyectos: *Big Favela & 8 emisiones de radio* del año 2005 realizado en colaboración con el Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano de Valladolid; *Anticongelante & 8 emisiones de radio* realizado en el año 2006 en colaboración con la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo de Vejer de la Frontera en Cádiz; *4 emisiones de radio para Jerez en torno a la cocina*, una propuesta que formó parte de la exposición colectiva *El pensamiento en la boca (un proyecto sobre arte, cocina y modos de hacer)* comisariado por Francisco del Río para la Fundación Cajasol de Sevilla entre los meses de noviembre de 2007 y enero de 2008; finalmente, el propuesta *4 programas de radio. Un proyecto de acción radiofónica en torno a la función social de la cultura* propuesto en colaboración con la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla del año 2008.



Fig. 165. Proyecto *Big Favela & 8 emisiones de radio* presentado en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. Octubre de 2005.

de contenidos analizados por invitados expertos.<sup>290</sup> Estos ocho programas, realizados durante dos meses, formaban parte del proyecto paralelamente con la instalación que en el interior del museo se podía visitar. La propuesta ocurría físicamente en el interior

---

**290** Los diferentes contenidos presentados fueron los siguientes: el 19 de octubre Olga Fernández habló de *Arte y sociedad*; el 26 de octubre Julián Vicente Bernal habló de gestión clínica en el programa *En torno a la psiquiatría*; el 2 de noviembre Nieves Sánchez Garre habló sobre *Educación y conflicto social*; el 9 de noviembre José Vallés tematizó sobre *Inmigración y crisis humanitaria*; el 16 de Noviembre el crítico y comisario Armando Montesinos habló sobre *La función social de la crítica*; el 23 de noviembre Mónica del Campo nos contó sus experiencias en torno a *África y el desarrollo*; el 30 de noviembre la gestora Claude Bussac nos transmitiría sus ideas en la emisión titulada *En torno a la gestión cultural*; finalmente, el 7 de diciembre la conversación con Víctor del Río se tituló *Educación y arte en democracia*.

de la sala y saliendo cada semana durante una hora fuera de las dependencias del museo vía radiofónica. Las ocho emisiones de *Voz en off* fueron realizadas en colaboración con un grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Periodismo de Valladolid que entrevistaron a ocho profesionales (del trabajo social, la psicología, la gestión cultural, la crítica de arte, etc.). Los contenidos combinaron cuestiones generales con problemáticas y experiencias específicas de la ciudad de Valladolid. Se trataba de difundir públicamente las opiniones de personas expertas en sus respectivos campos de conocimiento y gestión con la idea de compartir, informar y comunicar en torno a sus vivencias y experiencias.

El otro ingrediente de la intervención titulado *Big Favela*,<sup>291</sup> consistió en la construcción *in situ* de un escenario a gran escala formado por un grupo de seis casas-refugio instaladas como enorme parásito apoyado sobre el muro. (Ver figura 165) De esta manera, el museo acogía una gran instalación arquitectónica que tomaba como referencia el urbanismo informal de arquitectura autoconstruida presente en áreas urbanas marginales de numerosas ciudades del mundo. Para el título del proyecto usé el sustantivo brasileño *favela*, utilizado para denominar ese tipo de aglomeraciones urbanas informales, dando al proyecto el título de *Big Favela* (Gran favela). La instalación, insistiré de nuevo, fue construida ayudándose de la arquitectura preexistente, apoyándose, agarrándose literalmente a las paredes de la sala; aquella *gran favela* se presentó como un enorme arquitectura parasitaria. La obra se realizó con los materiales habituales utilizados en mis trabajos: cartón, listones y vigas madera barata, chapa de madera, láminas de PVC corrugado, fluorescentes, pintura, cinta aislante, etc. La hoja de sala del museo presentó un texto de Olga Fernández, coordinadora y comisaria del proyecto, en el que explicaba las razones de la obra a partir de una atenta lectura de su materialidad y el proceso de construcción con estas palabras:

*La perplejidad puede ser una buena excusa para empezar a hablar. Perplejidad es la palabra que Jesús Palomino emplea para sugerir lo que alguien, él mismo, ha experimentado en São Paulo, Caracas, Camerún y Ciudad de Panamá al enfrentarse en directo a la extensión de favelas, que también envuelve y conforma gran parte de*

---

**291 V.V.AA.** 2013. *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Editor: Rafael Doctor Roncero. Editorial La Fábrica.



Fig. 166. Proyecto *Big Favela & 8 emisiones de radio* presentado en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. Octubre de 2005.

*otros centros urbanos del mundo. La perplejidad nos indica una frontera o una pregunta (...)*<sup>292</sup>

En su ensayo *Planeta de ciudades miseria*<sup>293</sup> el teórico social y del urbanismo estadounidense Mike Davis presenta un detallado análisis sobre la degradación urbana a nivel global estimando que – según datos aportados por Naciones Unidas – más de 1.000 millones de personas alrededor del mundo habitan en algún tipo de urbanismo informal cercano a lo que reconocemos como favela. Sobre la referencia favela como espacio de habitación precario, amontonado y desestabilizador Fernández apuntó que:

---

**292 FERNÁNDEZ**, Olga. 2005. *Jesús Palomino. Gran favela & 8 emisiones de radio*. Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano. Texto crítico para la hoja de sala del Museo. (p. 1)

**293 DAVIS**, Mike. 2007. *Planeta de ciudades miseria*. Foca Ediciones. (p. 19) En su ensayo Mike Davis apunta: *Si las megaciudades son las estrellas más brillantes del firmamento urbano, tres cuartas partes del peso del futuro crecimiento de la población mundial recaerá sobre estrellas de segundo orden, áreas urbanas más pequeñas y apenas visibles; lugares donde según señalan los investigadores de Naciones Unidas: 'hay una planificación escasa o nula' para acomodar y proporcionar servicios a toda esa gente.*



*A Jesús Palomino no se le escapa el alcance del referente: la favela es un icono de la pobreza, pero su obra apunta más allá de su mera conversión en una imagen. Palomino evita realizar literalmente una favela, pero la representa, la re-hace como objeto tridimensional en un contexto artístico y este desdoblamiento permite al visitante entrar en un diálogo interpretativo con la propia obra y con los campos de sentido a los que ésta alude. Palomino no necesita reproducir cada elemento de una favela para formar su imagen en nuestra cabeza, le basta un esquema básico de materiales precarios, maderas, plásticos, uralitas, cartón, cintas de embalar, fluorescentes y una cierta disposición de los mismos.*<sup>294</sup>

Para continuar analizando la *performatividad* instalativa llevada a cabo en la Capilla del Museo Patio Herreriano vinculando la construcción con todas las posibles lecturas y significaciones que aceleró. Fernández comenta las analogías existentes entre el método constructivo utilizado para instalar aquella obra de gran tamaño y las condiciones de vida de los pobladores de la favelas reales alrededor del mundo:

*Sin embargo, la experiencia de la construcción de un grupo de favelas, un proceso casi performativo, pone en evidencia que la favela tampoco es una mera tipología arquitectónica. La Gran favela, como todas las favelas de este mundo, está construida sin planos, sin un programa de recursos codificados. En el museo esta favela crece de forma empírica, práctica, adaptándose a lo preexistente, hasta ocupar y ocultar el espacio sobre el que se apoya. En su subida aprovecha los resquicios y huecos de las paredes para anclarse, atrayendo este inseguro detalle toda la fuerza simbólica de lo que se asienta sobre una falla. Su construcción exige un trabajo en equipo, donde las soluciones ingeniosas y aparentemente inestables articulan los pesos constructivos e imaginativos. (...) La Gran favela, aunque unida al suelo, se presenta ante nosotros suspendida en el aire. Su afirmación opera en lo alto y su vulnerabilidad, lejos de ser lírica, pende sobre nosotros como una advertencia. La relación perceptiva entre el espectador y la obra tiende a ser intimidatoria. Ya se sabe, la precariedad del otro es siempre amenazante para nuestra estabilidad.*<sup>295</sup>

El proyecto *Anticongelante & 8 emisiones de radio* realizado en junio de 2006 formó parte de la exposición *Testigos / Witnesses* realizada en colaboración con la Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo. Las dos actuaciones que mi proyecto

---

**294 FERNÁNDEZ**, Olga. 2005. *Jesús Palomino. Gran favela & 8 emisiones de radio*. Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano. Texto crítico para la hoja de sala presentada el día de la inauguración de la muestra en el museo. (p. 1)

**295** Ibid. (p. 2)



Fig. 167. *Anticongelante & 8 emisiones de radio.*  
Fundación Montenmedio. Junio de 2006.

planteó para esta exposición colectiva <sup>296</sup> conllevaba una presentación tridimensional en el parque de esculturas de la fundación y otra actuación colaborativa en la emisora local de Vejer de la Frontera. Estas dos acciones se hicieron realidad a partir de:

1. La construcción de un pabellón al aire libre en el que se llevó a cabo durante los meses que duró el proyecto la acción anticongelante.
2. La emisión de ocho programas de radio que giraron alrededor del encuentro geográfico entre España y África, y la vecindad cultural entre andaluces españoles y andalusíes marroquíes.

La acción anticongelante llevada a cabo consistió en la producción de dos pala-

---

**296** La muestra *Testigos / Witnesses* comisariada por Jimena Blázquez Abascal presentó proyectos de los artistas Pascale Martin Tayou, Abdel Abdessemed, Gregor Schneider, Maja Bajevic, Shen Yuan, Cristina Lucas, Jeppe Hein y mi propio proyecto participativo haciendo uso de emisiones de radio.

bras en hielo (la palabra Historia y la palabra *sadaka*, que en árabe significa amistad). Estas dos palabras de hielo se mantuvieron en el interior de una vitrina-congelador que ocupaba el espacio de un pabellón al aire libre. Las palabras se sacaban de su vitrina refrigerada con ocasión de cada uno de los programas de radio realizados en colaboración con la emisora de Radio Vejer. Según la reseña *Una historia de amistad descongelada* publicada por Pedro Espinosa en el diario El País del 5 de mayo de 2006:

*Una palabra congelada es una palabra muerta. Es un diálogo que no fluye. El artista sevillano Jesús Palomino está construyendo en la Fundación NMAC de arte contemporáneo, en la dehesa de Montenmedio (Vejer, Cádiz), una vitrina que permitirá descongelar al sol los conceptos Historia y Amistad, representados con letras de hielo, mientras se emiten programas de radio. Emisiones donde las palabras cobrarán vida. En anteriores trabajos, Palomino ha filtrado, contabilizado y destilado conceptos. Ahora ha decidido congelarlos para luego descongelarlos.* <sup>297</sup>

El carácter dialógico del proyecto fue remarcado por Marín Medina por El Cultural en su reseña *Testigos: nuevos aires sobre arte y naturaleza* publicada el 29 de junio del 2006, resaltando que la vía para el entendimiento entre vecinos pasaría inevitablemente por el conocimiento mutuo de las diferencias y el diálogo amigable alrededor de las realidades compartidas. Marín Medina apuntó con clara intención que:

*(...) ése es el corazón de la instalación del sevillano Jesús Palomino (1969), en que las palabras historia y amistad, fundidas en hielo, sólo se licúan y forman una misma agua cuando se celebra el programa en Radio Vejer dedicado a tematizar nuestra relación con el Islam.* <sup>298</sup>

En el texto crítico publicado para el catálogo de la exposición Testigos/Witnesses la comisaria de la muestra Jimena Blázquez Abascal apuntaba en la misma dirección al resaltar la apuesta del proyecto *Anticongelante & 8 emisiones de radio* como una intervención activadora del diálogo intercultural, reconociendo que:

---

**297 ESPINOSA**, Pedro. 2006. *Una historia de amistad descongelada*. El País. 5 de mayo de 2006.

**298 MARIN MEDINA**, José. 2006. *Testigos: nuevos aires sobre arte y naturaleza*. El Cultural. Nº 428. 29 de junio del 2006.



Fig. 168. Proyecto *Anticongelante & 8 emisiones de radio*. Junio de 2006.

*Parte del multiculturalismo local del territorio andaluz se debe a la relación entre la Andalucía-española y la Andalucía-marroquí. Jesús Palomino con los proyectos Anticongelante & 8 emisiones de radio trabaja sobre la complicidad de estas dos regiones colindantes, sobre sus contrastes, sus semejanzas y sus vínculos. A través de testigos reales, en 8 emisiones de radio los invitados de ambas orillas serán los protagonistas exponiendo sus testimonios, experiencias y vivencias en la radio local de Vejer de la Frontera y a su vez haciendo partícipes a toda la comunidad. Desde otra perspectiva y dentro de la misma línea de acción Jesús Palomino crea Anticongelante, una construcción efímera con una vitrina-congelador donde aparecen la palabra “Historia” en castellano y “Amistad” en árabe. A lo largo de la exposición las palabras irán descongelándose, fundiéndose unas con otras bajo la misma luz del sol. La unión de ambas palabras en el transcurso de su disolución será parte de un gesto hacia el proceso de acercamiento entre ambas culturas como fruto del respeto, conocimiento y aprecio mutuo.* <sup>299</sup>

<sup>299</sup> V.V.A.A.; BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena. 2006. *Testigos / Witnesses*. Edita Fundación NMAC Montemmedio Arte Contemporáneo. (p. 16)

El proyecto *4 emisiones de radio para Jerez en torno a la cocina* <sup>300</sup> formó parte de la exposición colectiva *El pensamiento en la boca (un proyecto sobre arte, cocina y modos de hacer)* <sup>301</sup> comisariado por Francisco del Río en el año 2007, se impregnó de la orientación *relacional* y de *participación* que buscaba la propuesta. Efectivamente había ya en el impulso inicial del proyecto de del Río una comprensión ampliada de la cultura culinaria y su vinculación con las prácticas sociales más cotidianas. Desde esta perspectiva abierta e inclusiva se llevó a cabo en colaboración con jóvenes estudiantes de la Escuela de Arte de Jerez y la emisora local de Radio Jerez (una emisora de nivel técnico y de producción altamente profesional) un proyecto que concibió el diálogo y la difusión de ideas como herramientas relacionales para la *participación*. En esta ocasión los cuatro programas diseñados intentaron abordar la amplia realidad humana, social y cultural del mundo culinario jerezano.

En el año 2006 el proyecto colaborativo *Radiodays. What happens when viewers become listeners? A temporary radio* (Días de radio. ¿Qué ocurre cuando los espectadores se convierten en oyentes? Una propuesta de radio temporal) llevado a cabo

---

**300 V.V.A.A.** 2007. *El pensamiento en la boca. (Un proyecto sobre arte, cocina y modos de hacer)*. Edita Cajasol Obra Social. (p. 107)

**301** Las cuatro emisiones de una hora de duración cada una y frecuencia semanal propuestas para los meses de noviembre y diciembre de 2008 invitaron a dialogar a diferentes expertos que aportaron su experiencia y conocimiento en torno a la realidad de los alimentos. El primer programa llevó por título *Necesidad que deviene cultura* refiriéndose a la realidad vital de la alimentación e invitó a la antropóloga Isabel González Turmo, al crítico gastronómico José Valdespino y al propio Francisco del Río que explicó la naturaleza estética y la ambición *participativa* del proyecto expositivo. El segundo programa titulado *Rechazo y compulsión* giró en torno a la salud y las patologías vinculadas con la realidad alimentaria e invitó al psicólogo especialista Diego Solano, al nutricionista Diego Mazzanti y al periodista y crítico gastronómico Manuel Moure. La tercera emisión se tituló *Mujeres en la cocina* en la que se abordó también esta realidad desde una perspectiva de género y desde la crítica feminista invitando a María Luisa Ramírez de la Asociación de amas de casa de Jerez, Carmen Rodríguez de la Asociación Jerez es Gay y Fátima Canca de la Asociación jerezana de mujeres contra la violencia. Finalmente, el cuarto programa titulado *Cuando no hay que comer* habló de manera amplia sobre el hambre y de manera específica sobre la precariedad alimentaria en la ciudad de Jerez invitando al economista Antonio Carrión, a Toni, educador del Comedor Social San Pablo y a Charo Bruch Artacho, que acudió para explicar y compartir su experiencia como sin techo en las calles de Jerez. Sólo apuntar que la colaboración desinteresada del equipo técnico de Onda Jerez hizo que la factura de las emisiones fuese altamente profesional y la experiencia humana de *participación*, encuentro y diálogo de gran valor para todos los implicados.

por la Fundación De Apple de Amsterdam, investigó la potencialidad estética de la radio como herramienta de diálogo social y difusión crítica de las ideas. En uno de los textos del catálogo se describía aquella experiencia radiofónica no como:

*(...) simplemente una metáfora sino como un 'proyecto real' que tomó cuerpo consiguiendo que muchas personas se encontraran de manera 'real' (ya que disfrutamos nuestro tiempo mucho y nos sumergimos en una gran cantidad de conversaciones interesantes), trajo muchas diferentes posiciones sobre la práctica de arte en la radio, y posteriormente contribuyó a convertirse en un archivo sonoro online de arte radiofónico.*<sup>302</sup>

Reconociéndose a continuación la capacidad de la radio para llegar a muchos oyentes diversos, alcanzando diferentes ámbitos ciudadanos y audiencias heterogéneas por medio de una difusión no selectiva. Esta idea reflejaba la tremenda efectividad performativa de la comunicación radiofónicamente mediada reconociendo que:

*(...) es exactamente esa dispersión lo que produce el incontrolable efecto de las emisiones de radio. (...) su dispersión incontrolable en el espacio, su infiltración e intervención en -- la capacidad de subversión de -- las situaciones de la vida cotidiana, y por lo tanto su potencialidad para provocar situaciones más allá de un entendimiento cerrado de la economía (...)*<sup>303</sup>

El interés por las interesantes dinámicas de colaboración y *participación* social que las emisiones de radio potencialmente podían promover fue una de las razones para poner una nueva propuesta de radio presentada en colaboración con la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla en octubre de 2008. Impulsado por mi experiencias anteriores en Camerún, Valladolid, Vejer de la Frontera y Jerez, entendí que el medio radiofónico permitía lanzar mensajes, emitir información y proponer simultáneamente a un número elevado de personas un debate ciudadano y democrático en torno a la actualidad. El uso de la radio en anteriores ocasiones había generado una reacción

---

**302 V.V.A.A.** 2006. *Participation or Appropriation? A comment on the Radiodays Project. By Ligna.* Catálogo Radiodays. *What happens when viewers become listeners? A temporary radio at Stichting De Apple.* Amsterdam. Onestar Press. (p. 91)

**303** Ibid. (p. 91)



positiva por parte del público, invitando a su vez a una gran cantidad de colaboradores a compartir la experiencia con el objetivo de promover un diálogo mediático abierto diferentes temáticas de contenido social y cultural abordadas desde la curiosidad y el simple deseo de conocer. Siempre se intentó que los emisiones y sus contenidos fueran amenos, interesantes para los oyentes y estuviesen rigurosamente elaborados. A raíz de la invitación de la 3ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla propuse otra nueva experiencia radiofónica titulada *Cuatro programas de radio en torno a la función social de la cultura* <sup>304</sup> que sería realizada en colaboración con Radio Sevilla FM 102.7 cuyos contenidos intentasen responder a preguntas tales como: ¿para qué sirve la cultura? ¿Quién la gestiona? ¿Cómo se gestiona? ¿Cuál es la función social de la gestión cultural? ¿Qué ocurre cuando una sociedad abandona la cultura? ¿A qué se dedican los artistas? Etc. Desafortunadamente, el proyecto después de una serie de transformaciones y dificultades no llegó a presentarse. La reseña *La emisora ausente* de José Yñiguez publicada en en El Diario de Sevilla del lunes 3 de noviembre de 2008, explicó de esta manera la vida del proyecto:

*Al principio fue la Declaración universal de los derechos humanos redactada por la Asamblea de las Naciones Unidas en 1948 la que se radiaría ininterrumpidamente desde una emisora de radio en la La Cartuja mientras durase la Biacs 3. Este fue el proyecto aprobado por los comisarios y que no pudo cumplirse quizás por falta de agilidad en la organización a la hora de conseguir los permisos oficiales para crear una emisora de FM, puede que el verano y sus lagunas administrativas influyeran en la*

---

**304** Para el proyecto se proyectaron cuatro sesiones de una hora de duración cada una a realizar los días 7, 8, 9 y 10 de octubre de 2008 a las 19.00 horas y cuyos contenidos serían los siguientes: 1ª emisión titulada *Gestionar, negociar, debatir. (Sobre la función social de la cultura y las políticas de gestión)* invitó a Francisco del Río, responsable de programación de arte contemporáneo de la Obra Social Cajasol de Sevilla y Juan Bosco Díaz Urmeneta, Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y crítico de arte; la 2ª emisión se tituló *Desde los márgenes (Comunicación y gestión de proyectos alternativos)* invitando a Pablo Rabasco, Profesor de Historia de Arte de la Universidad de Córdoba, Celia Macías y Alejandro Peña, organizadores de “Intervenciones en jueves” (Festival artístico, social y cultural de carácter anual) y Juan Ramón Barbancho, curator independiente y crítico de arte; la 3ª emisión llevó por título *¿Quién explica el arte? (Programas educativos en las instituciones públicas y privadas.)* y entrevistó a Mari Feli Sierra, responsable del Programa educativo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Silvia del Ojo, responsable del Programa educativo de la Obra Social Cajasol; finalmente, la 4ª emisión se llamó *El valor de participar. (Posibilidades terapéuticas de la acción cultural)* que contó con Julián Vicente Bernal, psicólogo y educador en el Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Sevilla 2 y responsable del grupo teatral *Estrellas en silencio* y de la emisora de radio Onda Cerebral, y Esmeralda Valderrama, Directora del grupo Danza Mobile.



Fig. 169. 4 emisiones de radio para Jerez en torno a la cocina.  
Radio Jerez. Noviembre de 2007.

*no consecución de los permisos. Ante la fatalidad de lo imposible, el artista cambió el proyecto y propuso emitir la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) sólo las noches de los primeros cuatro días de la Bienal y cuatro programas de radio trataba de mantener conversaciones con personas cualificadas para ello, sobre temas como la función social de la cultura y las políticas de gestión, los programas educativos en las instituciones públicas y privadas, la gestión y comunicación desde proyectos alternativos y las posibilidades terapéuticas de la acción cultural. Tampoco este proyecto pudo ser y, por último, para salvar un poco las apariencias, se llegó al compromiso de mostrar una pequeña instalación incluyendo diversos carteles anunciando los contenidos de los programas que no se emitirían. La instalación no se montó según las indicaciones del artista, por lo que no dio su conformidad y a los pocos días se desmontó definitivamente. Salvo la reseña de su proyecto en el catálogo, nada queda de Jesús Palomino en la Biacs 3.*<sup>305</sup>

La riqueza de experiencias (colaborativas, cognitivas, comunicativas, etc.) que el uso de las emisiones de radio aportó a los proyectos siguen a día de hoy siendo una de las causas por las que considero ese medio especialmente idóneo para dar voz y

---

**305 YÑIGUEZ, José.** 2008. *La emisora ausente*. El Diario de Sevilla. Cultura. 3 de noviembre de 2008.

abrir la posibilidad de generar grupalmente una experiencia -- tecnológicamente mediada -- de *participación* en el diálogo social. De esta modo me posicioné en relación al uso de la experiencia radiofónica como aglutinante relacional y herramienta colaborativa, en la conversación mantenida con el artista y crítico de arte José Iges aparecida en el catálogo del proyecto *20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar* realizado en el año 2009 en colaboración con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC Sevilla:

*(...) he utilizado en varias ocasiones las emisiones radiofónicas como medio artístico. Por lo general, han sido proyectos colaborativos colectivos en los que junto a jóvenes artistas o jóvenes periodistas hemos llevado a cabo programas de radio con contenidos de carácter social. Estos proyectos los he hecho en Camerún, Valladolid, Vejer de la Frontera, Jerez y Sevilla. Es muy interesante la dinámica de grupo que se genera y muy gratificante el poder acceder a un medio como la radio para expresar desde ahí opiniones diversas y libres basadas en la curiosidad de los colaboradores por unos temas concretos. Es sencillamente divertido. (...) lo más significativo que he aprendido de mis experiencias de radio en colaboración con otras personas es el enorme valor y la valiosa energía de la curiosidad. Siempre he considerado que la curiosidad debería ser el sentimiento y el motivo principal de nuestra relación con el conocimiento y por extensión con la educación y la formación humana. Siempre he soñado con un tipo de dinámica grupal en el que cada individuo pudiese aportar e interesarse por la colaboración como vía de aprendizaje, disfrute y encuentro con los demás.* <sup>306</sup>

Al hilo de lo expresado en torno a la idea de diálogo social y la posibilidad de *dar voz a los sin voz*, el proyecto titulado *Buhoneros y precaristas* sin hacer uso de la mediación radiofónica supuso un ejemplo de diálogo social de los más inesperado. La propuesta realizada en Panamá en el año 2003 formó parte del proyecto de arte público Ciudad Múltiple.<sup>307</sup> *Buhoneros y precaristas* surgió de la observación directa de la vida panameña en la calle. En la primera visita preparatoria del proyecto realizada en agosto de 2002, llamaron mi atención los sencillos tenderetes callejeros improvisados y autoconstruidos que aparecían en cualquier mínimo espacio disponible

---

**306 IGES, José.** 2009. *Conversación entre José Iges y Jesús Palomino. 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar*. Edita Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC. Sevilla. (Póster-catálogo y CD de audio).

**307** Analicé el proyecto Ciudad Múltiple en la segunda parte, epígrafe 2.2.2., al presentar el proyecto del colectivo italiano Artway of Thinking y su propuesta participativa *Relation-Ships: Vivir el litoral*, 2003. Consultada el 15 de febrero de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=dpGd6vF8ALI&t=24s>



Fig. 170. *Buhoneros y precaristas*. Exposición colectiva Ciudad Múltiple.  
Ciudad de Panamá, Panamá. Marzo de 2003.

en medio de las aceras, las esquinas, debajo de los puentes, etc. En Panamá, la presencia de estos modestos negocios reciben el nombre de precaristas y buhoneros. Por lo general, estos puestecillos permanecen en un limbo ciudadano ilegal. Estos modestos negocios suponen la economía de supervivencia más humilde y posiblemente el único medio de vida de miles de familias panameñas. Los precaristas hacen uso de muebles autodiseñados en base a un diseño *low-tech* improvisado y de bajo coste; un mobiliario que a pesar de su humildad presenta una apreciable sofisticación que llamaba enormemente mi atención por su carácter alegre, su soberana vitalidad y su determinada afirmación de vida. Para mí fue obvio proponer a los comisarios Mosquera y Samos una intervención en relación con aquellos cientos de vendedores callejeros informales. En la segunda visita a Ciudad de Panamá para poner en marcha el proyecto, con la asistencia de un hábil carpintero llamado Víctor Melgar, construimos unas réplicas inspiradas por la estética precarista, intentando seguir de cerca las estrategias constructivas y el espíritu *subalterno* de los buhoneros. El conjunto de la instalación contruida con madera, cartón, cinta aislante y toldos de plástico medía aproximadamente diez metros de largo y estaba compuesta por siete diferentes muebles cada uno de los cuales presentaba un diseño particular. La localización escogida para presentar aquella propuesta fue la *Mansión Danté*, un lujoso centro comercial ubicado en la zona más exclusiva de la ciudad que cedió un trozo de terreno cercano a un aparcamiento para ubicar los puestos. El día de la inauguración se transportaron hasta aquel lugar los diferentes muebles-tenderete y en ese momento comenzó la genuina *performatividad dialógica* del proyecto ya que la instalación no pareció dejar a nadie indiferente. El público que acudía a comprar a la

Mansión Danté (la mayoría de ellos de alto poder adquisitivo) quedaban perplejos y sorprendidos por la osadía de los “precaristas” al colocar sus kioscos en el mismísimo aparcamiento. Inmediatamente pidieron la retirada de aquellos puestos a los gerentes del centro comercial. La dueña de la *Mansión* tuvo que explicar a los medios de comunicación en varias ocasiones que aquellos tenderetes en el aparcamiento eran una propuesta mía perteneciente al proyecto Ciudad Múltiple y no un asentamiento real. Estas declaraciones mediáticas por parte de la dueña del establecimiento calmaban momentáneamente las quejas y la indignación de parte de su clientela. Por otro lado, los auténticos “precaristas” que tenían sus puestos en la zona, protestaron creyendo que unos intrépidos y osados “buhoneros” habían ocupado de verdad la *Mansión Danté*. Aquella situación de “invasión” les incomodaba profundamente ya que probablemente les traería problemas reales con la policía y las autoridades, les daría aún peor prensa de la que ya tenían. Los vendedores callejeros reales pidieron la inmediata retirada de la instalación incluso cuando los responsables del ayuntamiento aseguraron que no habría actuación policial o represalias en forma de multas o sanciones ya que la instalación de arte contaba con todas las autorizaciones necesarias para ocupar aquel lugar en la vía pública.

En medio de aquella inesperada reacción nunca faltaba alguna pareja de policías de patrulla que se acercaba a averiguar cómo era posible que los vendedores ambulantes hubiesen llegado tan lejos en su ocupación. De nuevo, la propietaria del centro comercial debía explicar a la policía que aquello era una acción artística y no kioscos precaristas reales. Los periódicos panameños comenzaron a hacerse eco de la situación y comenzaron también a interesarse por la noticia participando en el debate y publicando imágenes del proyecto narrando la confusión entre arte y realidad que estaba suscitando, explicando el valor artístico de la propuesta que jugaba con la no distinción entre realidad y ficción sacando a la luz la invisibilidad asumida en la sociedad panameña de los vendedores callejeros. La polémica, los artículos, las reacciones de uno u otro signo, no hicieron sino aumentar hasta el final de la exposición, suscitando un acalorado debate sobre el uso del espacio público y la visibilidad de ciertas prácticas llevadas a cabo por grupos sociales marginales. La instalación generó un diálogo (en ocasiones airado) cuyas reacciones dieron al proyecto mayor presencia y *performatividad* agnóstica. Mientras Víctor Melgar, el asistente, y yo mismo construíamos la instalación, nunca sospechamos que aquellos inofensivos muebles y mesas pintados con pintura barata de colores y protegidos del fuerte sol con toldos de plástico, llegaría a generar tal

confrontación de posiciones y puntos de vista. Ubicado en medio de la ciudad, rodeado de edificios altos edificios de sofisticado diseño, lujosos acabados y elevados precios, aquel conjunto escultórico desprendía desde luego un aire de curiosa humanidad y fantástica vitalidad.

En la tesis *Making the Invisible Visible: A City in Multiples and the Art of Multiplicity* (Haciendo lo invisible visible: una ciudad en múltiples y el arte de la multiplicidad) el crítico y comisario estadounidense Steven L. Bridges, actualmente comisario asociado del Eli and Edythe Broad Art Museum de Universidad del Estado de Michigan, analizó las posibles causas que provocaron la emergencia de discursos públicos y reacciones privadas tan encendidos alrededor de la intervención específica que presentó objetos de arte con una obvia referencia a la cultura urbana y popular panameña en el espacio público de la ciudad. Bridges detectó en este proyecto la potencial naturaleza dialógica de las prácticas de arte contemporáneo que haciendo uso de las relaciones humanas y sociales como material para la investigación artística. *Buhoneros y precaristas* se situaba en la confluencia entre arte y vida, en la confrontación y la fricción de ambos ámbitos, suscitando— según Bridges -- el diálogo social por medio de la visibilización de lo que de otra manera permanecería invisible. En su ensayo, Bridges continua destacando la capacidad de la práctica artística para interpelar y visibilizar, para hacer evidentes las relaciones de poder que estructuran la vida en sociedad. Esta evidenciación puede generar como efecto el diálogo entre los diferentes ámbitos sociales involucrados dándose en ocasiones como expresión de desencuentro o tensión. Siguiendo esta línea de razonamiento y atendiendo a los efectos de la intervención *Buhoneros y precaristas* en el espacio público de la Ciudad de Panamá, Bridges consideró que:

*(...) la provocación causada por estas estructuras, situadas en espacios públicos específicos, en la ciudad de Panamá, contrastaban en gran manera con la reacción contemplativa y/o indiferente que habitualmente causaban las mismas piezas exhibidas en el interior del espacio de la galería. Esto revelaría el alcance que tienen los espacios 'neutrales' (galerísticos) en las implicaciones críticas y sociales del arte. Las reacciones y respuestas que recibieron 'Buhoneros y precaristas' fueron poco favorables, procedían de diversos ámbitos y obedecían a distintos niveles de agresividad. Aunque Palomino no estuvo presente durante la entera duración del proyecto, y no vivió la controversia que surgió en torno al trabajo más que por fuentes secundarias, el artista admitió que no había previsto el debate acalorado que surgió en las calles y en los medios como resultado de su trabajo. Entonces: ¿cuál fue el motivo de que el*



*trabajo causara tal conmoción...? ¿Cuál era la premisa del debate...? ¿A quién afectó directamente y de qué manera...?* <sup>308</sup>

El debate obviamente guardaba relación con la exploración de las barreras ciudadanas a través de la visibilización de los conflictos de clase, raza y marginalidad de Panamá. Aquellas construcciones ilustraron las tensiones sociales a partir del sencillo gesto de presentar un mercado ficticio en las calles en directa confrontación real con ciudadanos de toda condición, origen racial y nivel social. La idea de actuación en el espacio público por medio de la ficción visual llevó al crítico Craig Garrett a considerar que asertivamente que:

*Fuera del contexto de la galería, estas delicadas estructuras de papel, plástico, láminas y otros materiales efímeros, tematizaron una de las características más singulares de la ciudad de Panamá: la aguda división entre los ciudadanos. De tal manera que el país está conformado, por un lado, por los propietarios y los beneficiarios de una economía abierta basada en tratados de libre comercio, y por otro lado, por las familias más humildes que luchan por mantener su forma de vida, conviviendo virtualmente, unos y otros, ricos y pobres, en el mismo espacio físico.* <sup>309</sup>

La lectura del crítico Bennett Simpson reiterando la raíz social del debate y el diálogo provocado en la ciudad por medio de la presencia “problemática” de la instalación que reproducía objetos cotidianos de subsistencia de los vendedores callejeros más humildes, concluía que lo definitivo del proyecto estaba relacionado con lo inapropiado de subvertir por medio de la visibilización. Aquella propuesta de arte representando objetos pobres estaba doblemente cuestionada: por un lado, la representación de los *subalternos* estaba demasiado cerca de la vida ciudadana más adinerada; por otro lado, el objeto arte convivía peligrosamente como ficción cercano a la vida de las calles y sus protagonistas más desposeídos. El espacio social construido cotidianamente por lo general a partir de exclusiones, prohibiciones legales y ordenamientos de todo tipo, en aquella ocasión apareció visiblemente subvertido.

---

**308 BRIDGES**, Steven L. 2009. *Making the Invisible Visible: A City in Multiples and the Art of Multiplicity*. Thesis by Steven L. Bridges. The School of the Art Institute of Chicago. (pp. 55-56)

**309 GARRETT**, Craig. 2003. *Multiple City Panamá*. Fund. Arte Panamá. Art Nexus 2, n. 49 (August 2003) 94.

La incursión de aquellos objetos humildes y ficcionales en una zona de prestigio social resultó ser el desencadenante del acalorado diálogo y la fricción. Simpson lo expresó de esta manera:

*Palomino construyó una serie de estructuras precarias y las situó en un parking, en la parte trasera de un bloque de departamentos en las avenidas del centro. Fabricadas con materiales de construcción y pintadas de colores fuertes como azul y rojo, las estructuras recordaban puestos de fruta abandonados o refugios para el sol. Como muchos de los proyectos en la exposición, los falsos puestos llamaron la atención sobre una problemática oficial que Panamá puede escoger seguir ignorando (...)*<sup>310</sup>

El texto escrito por la comisaria Adrienne Samos, corresponsable del proyecto Ciudad Múltiple, expresaba explícitamente su visión de la obra al reconocer que:

*Las frágiles construcciones de Jesús Palomino causaron revuelo. Una fue mutilada, otra derribada, y todas se convirtieron en objeto de sospecha, asombro, desconcierto, repulsión o burla. Nada comparable a las reacciones contemplativas que suscitan sus piezas cuando se exhiben en museos o galerías, lo que demuestra hasta qué punto estos espacios “neutrales” castran las implicaciones críticas y sociales del arte. Como dice Vito Acconci, ‘fuera del museo, el mundo está en tus manos, y tú en manos del mundo’. (...) El contraste radical entre las casitas y su ubicación acentuó su poder de comunicar ‘lo humano básico’, y de evocar la inclemente realidad de quien ‘talla su casa en el deseo’, como dijo una vez el artista. La sola presencia de estas casitas, con su íntima, frágil y colorida poesía, cuestionaba y resistía la depredación inmobiliaria que parecía querérselas tragar.*<sup>311</sup>

En este punto sería conveniente recordar la fórmula usada por el artista suizo Thomas Hirschhorn “*No hago arte político; trabajo políticamente*” para entender que la recepción pública de una obra determinada puede conllevar también la transformación pública de la conciencia. La ficcionalidad como simulacro (en su versión de *esencialismo estratégico*), narrando por el placer de narrar, construyendo artesanalmente y des-

---

**310 SIMPSON**, Bennett. 2003. *Multiple City: Arte Panama*. Third Text 17, No. 3 (Sept. 2003): 293.

**311 SAMOS**, Adrienne. 2004. *Jesús Palomino. Vendors and Squatters*. ciudad MULTIPLE city: Arte Panamá 2003. Amsterdam: KIT Publishers, 2004. (p. 141) English version. Para la versión en castellano del texto *Jesús Palomino. Buhoneros y precaristas*. Ciudad Múltiple City. Consultada el 13 de febrero de 2019 en <https://www.ciudadmultiplecitecity.com/jesuacutes-palomino.html>.

plazando los significados al espacio crítico, pueden abrir vías de diálogo efectivas, con la esperanza -- no siempre cierta -- de ofrecer nuevas formas aún no estructuradas de representación de los sujetos políticos. Bridges en su tesis concluye que el poder transformador inscrito potencialmente en la narración visual que algunos proyectos expositivos y de arte pueden generar, abre posibilidades novedosas para las prácticas artísticas participativas reconociendo que:

*Al hacer visible lo invisible (es decir, al evidenciar las tensiones sociales, las dinámicas de poder y hacer visibles a los grupos de personas marginadas), estos proyectos crean situaciones que representan lo que los filósofos franceses Ernesto Laclau y Chantal Mouffe han llamado 'democracia radical' a través de la activación de una 'esfera pública agonística'.*<sup>312</sup>

La activación de una *esfera pública agonística* orientada hacia una experiencia democrática de diálogo y cuestionamiento fue uno de los efectos que la presencia de la instalación provocó al ser presentada en aquella localización específica: el parking de un centro comercial de lujo. (En el epígrafe 1.2. ya hice referencia a esta etiqueta crítica de *esfera pública agonística* al vincular las prácticas de los colectivos artísticos y de activismo cultural de los 90 en los Estados Unidos y su experiencia temprana de *democracia radical* desplegada por medio de la prácticas de las artes visuales orientadas hacia la *participación*.) Bridges con lucidez concluirá su análisis apuntando el valor de la experiencia colaborativa que algunos *proyectos socialmente comprometidos* en ocasiones felizmente puede articular ya que:

*(...) generan un sentido de acción y empoderamiento entre los participantes, que de otro modo no se hubiera puesto en práctica. Esto es lo realmente fundamental dentro de la colaboración. Las exposiciones y las obras de arte desarrollan situaciones para la expresión de múltiples posiciones del sujeto y es a partir de este tipo de intercambios que la posibilidad de transformación se activa, especialmente si prestamos atención al potencial estético del acto comunicativo.*<sup>313</sup>

---

**312 BRIDGES**, Steven L. 2009. *Making the Invisible Visible: A City in Multiples and the Art of Multiplicity*. Thesis by Steven L. Bridges. The School of the Art Institute of Chicago. Introducción. (p. 10)

**313** Ibid. (p. 89)

### 3.7. Máquinas de deseo, bricolaje y diálogo contextual (2004-2006) *Poison Collector & Healing Water Machine*, 2004

*"(...) the sense of absurd is never an invention of the poet  
but is a reflection of reality."*

Joseph Brodsky <sup>314</sup>

La invitación a la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia y Montenegro en mayo de 2004 abrió nuevas perspectivas al entendimiento del contexto como ingrediente creativo para la práctica artística. La Bienal se celebraba en la población de Pančevo situada a tan sólo 20 kilómetros de la capital del país, Belgrado. Habían pasado tan sólo nueve años de la finalización de la guerra que desintegró la Federación de Yugoslavia y un aire postbélico de aislamiento internacional y precariedad económica permanecía aún presente en la vida social. Antes de viajar a Serbia, recabé información sobre el momento político y humano de la población de Pančevo, donde se llevaría a cabo la muestra. Mucha de la información que pude encontrar remitía recurrentemente a la misma realidad: el bombardeo aéreo de la OTAN de 1999.<sup>315</sup> La campaña policial y militar del presidente Slobodan Milosevic en Kosovo provocó una reacción internacional inmediata generando una crisis bélica de terribles consecuencias para la población civil serbia. Esta respuesta internacional se materializó en el bombardeo selectivo de varias ciudades incluyendo Belgrado, Novi Sad, la pequeña población de Pančevo, etc. Los ataques aéreos alcanzaron objetivos estratégicos como centrales eléctricas, emisoras de televisión, fábricas, instalaciones del ejército, etc. empleándose mil aviones de combate que realizaron numerosas operaciones. La causa del bombardeo de Pančevo obedecía a una sencilla razón, en esta ciudad se encontraba la mayor refinería del país y el principal punto de almacenamiento de petróleo. La intención de las operaciones de la OTAN buscaban inutilizar estas instalaciones y destruir las reservas de combustible serbias. Según pude saber a partir de

---

**314 BRODSKY**, Josep. 1986. *Less than One. Selected Essays de Joseph Brodsky. To Please a Shadow*. Farrar, Strauss and Giroux. New York. (p. 360) Traducción: "(...) el sentido del absurdo nunca es una invención del poeta sino una reflexión de su realidad."

**315 SILVER**, Laura; **LITTLE**, Allan. 1995. *The Death of Yugoslavia*. Penguin Books & BBC Books.

la investigación sobre el terreno, el efecto del bombardeo sobre la central petroquímica generó una nube tóxica que tardó días en disiparse contaminando la atmósfera varios kilómetros a la redonda y provocando un vertido de fuel que alcanzó las aguas de los ríos cercanos Tamis y Danubio. El efecto fue una alta contaminación del aire, la tierra y el agua. Toda aquella información relacionada con aquel desastre ecológico fruto de una acción de guerra determinó el proyecto para mi participación en la Bienal.

Asistido por Igor Antic, comisario de la exposición, y sus colaboradores de la Bienal, tuve ocasión de dialogar con numerosas personas (artistas, ciudadanos de a pie, periodistas, excombatientes, etc.) en torno a las terribles consecuencias de la guerra. Mi conciencia estaba totalmente desbordada por las narraciones y los testimonios que pude escuchar de manera tal que definí sobre la marcha e impulsado por la profunda impresión de aquella situación el proyecto *específico* a realizar. Se podría concluir que la idea de la instalación surgió de la lectura atenta del lugar y de las circunstancias humanas del contexto. De esta manera lo expresé en el libro *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*:

*Después de aquellos contactos personales y de ver los rostros de los protagonistas delante de mí en la escena misma del bombardeo, llegué a una intuitiva y sorprendente conclusión plástica, que tomó la forma de instalación escultórica como única respuesta posible a todo aquel descalabro y sufrimiento. Construí, haciendo uso de materiales baratos y pobres encontrados en el mercado de Pančevo, una escultura torpemente ensamblada que sugería una máquina sui generis con la que filtrar el agua envenenada del río Tamis (la misma agua en la que toneladas de vertidos tóxicos se habían disuelto). Cualquiera que conozca aquella parte del mundo entenderá la importancia histórica que los ríos (entre ellos el Tamis y el Danubio) han jugado en la configuración de la identidad cultural de los Balcanes. Fue precisamente esa vía vital la dañada por la guerra de Milosevic y las bombas de la OTAN. Construí aquel dispositivo estético que fantasiosamente representaba un filtro con el que depurar el agua y sus venenos. Mi acción sólo operaba como enunciado en el ámbito de los deseos (deseo de reparación ecológica) y de la práctica artística. La instalación fue presentada en un antiguo almacén de mercancías situado a la orilla del río Tamis. El ingenio-filtro desvencijado parece que funcionó como objeto de transferencia y comunicación ya que, según pude comprobar por las reacciones del público y mis compañeros artistas, todo el mundo entendió el mensaje de aquel objeto inverosímil: purificar el agua.* <sup>316</sup>

---

**316 PALOMINO,** Jesús. 2010. *Moving Around. (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*. Ediciones Los Sentidos. Sevilla. (p. 10)



Fig. 171. *Poison Collector & Healing Water Machine*.  
 Bienal Internacional de ArteContemporáneo de Serbia y Montenegro.  
 Pančevo, Serbia y Montenegro. Mayo de 2004.

El código constructivo de aquella instalación de apariencia formal expandida e ingredientes estético-discursivos postmodernos se ajustaba bien al término *bricolaje*. Aquel objeto entrópico de carácter humorístico tipo-viñeta encajaba bien en la función del agente *bricoleur* que pareciese poseer una renqueante estabilidad. Expuesto de una manera sencilla, *bricolaje* es la construcción espontánea de algo con cualquier cosa que se tenga a mano proponiendo soluciones inmediatas para problemas acuciantes, siendo una utilización de la manualidad no vinculada con la maestría sino con la capacidad de proponer respuestas eficaces a necesidades imperiosas. A su vez, toda esta disposición del *bricolaje* estaría informada no por la alta tecnología o por sofisticados conocimientos sino por una serie de saberes experienciales, pragmáticos y resolutivos. El *bricolaje* puede en ocasiones funcionar como estrategia vital útil con la que hacer frente a realidades de naturaleza amenazante. Aunque en su acepción más agradable, el *bricolaje* pudiera ser también vinculado a la práctica del libre-juego no productivo o a la búsqueda no planificada y ortodoxa de un diseño improvisado.





Fig. 172. *Poison Collector & Healing Water Machine*.  
 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia y Montenegro.  
 Pančevo, Serbia y Montenegro. Mayo de 2004.

El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss presentó su concepto de *bricolaje* (*bricolage*, en francés) en el ensayo del año 1962 *La pensée sauvage* (El pensamiento salvaje) afectando críticamente a diferentes disciplinas y discursos como parte de la revolución que el estructuralismo planteó frente a los proyectos críticos y creativos. Con su idea de *bricolaje* (*bricolage*, en el original francés) Levi-Strauss retó las nociones generalizadas con respecto a la incapacidad intelectual de la llamada “mente salvaje”, a la que hasta ese momento se había considerado carente de pensamiento conceptual y abstracto en razón de su radical anclaje en el mundo físico de los objetos, el cuerpo y el pensamiento concreto. Lévi-Strauss que no creía en la separación entre mundo material y conceptual (tampoco defendía que el pensamiento abstracto fuera monopolio exclusivo de la civilización occidental) fue un paso más allá al definir el *bricolaje como pensamiento salvaje en sí mismo*. Un pensamiento diferente de la ciencia o la razón instrumental, orientado hacia la experiencia analógica, vinculado al carácter objetual del mundo y al reino de la inmediatez. En algunos de sus comentarios se podría intuir que el *bricolaje* poseería capacidad efectiva para eludir los condicionantes más rígidos de la economía del capital, el beneficio y la propiedad. En definitiva, la idea del *bricolaje* implicaba pensamiento no



Fig. 173. *Poison Collector & Healing Water Machine*.  
 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia y Montenegro.  
 Pančevo, Serbia y Montenegro. Mayo de 2004.

aún domesticado, divergente, paralelo, elusivo, desviado (*Deviant*, término inglés usado por la teoría cultural) de la norma de estructuración dominante, y aún con todo, vital, *relacional* y elocuentemente humano.

Fruto del trasvase del concepto de *bricolaje* -- desplazado desde el ámbito de la antropología cultural hacia el campo la teoría estética y el pensamiento filosófico -- el término pasó a informar y potenciar las intuiciones del *postestructuralismo* y de mano del pensador francés Jacques Derrida, la idea se convertiría en una categoría crítica en sí misma. La actividad del *bricoleur* (el agente del *bricolaje*) se convirtió de este modo en un modelo de creatividad crítica y de refutación del logocentrismo; el *bricolaje* tomó carta de autoridad como nueva estrategia creativa e imaginativa frente a las ortodoxias más asfixiantes. De acuerdo a la concepción de la crítica cultural postmoderna, el discurso genuinamente radical se estructuraría también como experiencia *bricolaje*, como práctica autoreflexiva, autoconsciente vinculada al *libre-juego del lenguaje*, y finalmente, abierta a la no totalización. A raíz de esta novedad, la práctica del *bricolaje* implicó una nueva criticalidad responsable de la emergencia de una subjetividad diferenciada. De

manera tal que el practicante crítico, *el bricoleur*, (el artista, el arquitecto, el músico, el poeta, el activista, el filósofo, etc.) a partir de los años 60 del siglo XX será una figura central para la producción cultural contemporánea.

Esta nueva modalidad de productividad surgirá ahora legitimada como herramienta útil para confrontar la maquinaria discursiva moderna y propiciar el giro postmoderno. Curiosamente el impulso crítico moderno hubo de hacer uso del *pensamiento salvaje* para acabar iluminando una nueva racionalidad resistente y de contestación cultural en la segunda mitad del siglo XX a partir de la desbordada experiencia interior de George Bataille, la producción textual en los límites del lenguaje de Maurice Blanchot con su estética de la catástrofe (*esthétique de la catastrophe*), la voz cambiante del poema en Paul Celan, el rostro y la ética infinita de Emmanuel Levinas, el *pensamiento del afuera* de Michel Foucault, la concepción expandida de la narración visual de Jean Luc Godard, las máquinas de deseo de Gilles Deleuze gobernadas por nómadas del pensamiento, la economía política de los signos y el *chisme-artefacto* de Jean Baudrillard, los chasquidos y fricciones de la música de Helmut Lachenmann, el intercambio cultural *contrapuntístico* de Edward W. Said, la liquidez ética de Zygmunt Bauman, la *performatividad sexual y de género* de Judith Butler, la *subalterna* invisible y no-representable de Gayatri Spivak, las convulsiones de las bailarines en el *Café Müller* de Pina Bausch, la fenomenología de la *deconstrucción* acaecida en el interior del lenguaje según Jacques Derrida, etc. <sup>317</sup>

Todas estas etiquetas, concepciones y emergencias de discurso surgieron de una profunda radicalidad cultural fruto de un giro indiscernible procedente del tartamudeo del lenguaje y la caída entrópica, de la discontinuidad, la razón diversa y *desviada*, los psicotrópicos, las nuevas prácticas sexuales y la liberación erótica, las luchas democráticas, la contracultura francesa de Mayo del 68 y la Nueva Izquierda, etc. Esta nueva disposición con respecto a la naturaleza del material creativo buscó llevar las prácticas

---

<sup>317</sup> Según el poeta Joseph Brodsky con respecto a la producción estética de novedad: (...) *la elección de este idioma, tendría menos que ver con cuestiones de estilo y tradición que con una humildad personal impuesta sobre él, no tanto por un credo personal, como por el sentido de la naturaleza del lenguaje. La humildad nunca se elige.* **BRODSKY**, Joseph. 1986. *Less than One. Selected Essays*. By Joseph Brodsky. *To Please a Shadow*. Farrar, Strauss and Giroux. New York. (p. 364)

hasta su límite. Ahora, las palabras y los textos, la imagen en movimiento, las formas y la función de la arquitectura, los sonidos, el cuerpo en la danza, etc. se veían abocadas a nueva desnudez plena de potencialidad comunicativa y capacidad performativa de transformación. La definición de estilo aportada por Gilles Deleuze -- "*Le style, c'est la propriété de ceux qui n'ont pas de style.*" -- (El estilo es la propiedad de aquellos que no tienen estilo) explicaría adecuadamente los procesos estéticos que someten al lenguaje a un proceso de exigencia liminal como condición de necesidad, como experiencia vital de la exigencia de la obra. En *El Abecedario de Deleuze*, estilo, es definido en los siguientes términos:

*(...) En primer lugar el gran estilista hace sufrir a la lengua un tratamiento, un tratamiento increíble, vaya. Por esa razón, un gran estilista no es un conservador de la sintaxis. Es un creador de sintaxis. Y yo no voy más allá de la fórmula tan hermosa de Proust: 'Las obras maestras siempre están escritas en una especie de lengua extranjera'. Esto es cierto en Céline, en Péguy. Bueno, por esto se reconoce a un estilista. Y en segundo lugar, junto al primer aspecto por medio del cual se hace sufrir a la sintaxis un tratamiento deformante, contorsionante pero necesario, y que constituye algo así como una lengua extranjera dentro de la lengua en la que uno escribe, pues bien, al mismo tiempo, el segundo aspecto es que con ello se empuja, esta vez, a todo el lenguaje hasta una especie de límite, un límite que es... el borde que le separa de la música. Se produce una especie de música. Pues bien, si logramos esas dos cosas y si hay necesidad de hacerlo... tenemos un estilo. O sea, excavar en la lengua propia una lengua extranjera y llevar todo el lenguaje a una especie de límite musical. (...)* <sup>318</sup>

Aquella máquina-laboratorio de apariencia límite podría ser definida en base a diversos aspectos relacionados con su proceso de construcción, su materialidad, su referencia simbólica, su humor y su mensaje literal o figurado. A saber:

1. La máquina estaba realizada con materiales baratos y cotidianos encontrados *in situ* en los comercios locales o en las calles realizados con cartón,

---

**318** El diccionario de Gilles Deleuze fue una experiencia filmada por Pierre-André Boutang en 1.996 en colaboración con Claire Parnet, en la que el pensador francés repasó en orden alfabético los conceptos filosóficos más importantes desarrollados a lo largo de su carrera. Al llegar a la letra /S/ de su particular abecedario, Deleuze se detuvo a definir *el estilo como la propiedad de aquellos que carecen de estilo*. Según el pensador esa impersonalidad o anonimato del estilo vendría dado como resultado de la intensa despersonalización que el proceso de creación y confrontación estética somete a los creadores. Consultada el 23 de mayo de 2018 en <http://www.youtube.com/watch?v=wT241uCyok>.



Fig. 174. *Poison Collector & Healing Water Machine*.  
 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia y Montenegro.  
 Pančevo, Serbia y Montenegro. Mayo de 2004.

botellas, cajas de madera, ollas viejas, cinta aislante, cubos, pancartas, fluorescentes, libros, papel, plástico, etc.

2. Los proyectos eran temporales y reciclables. De ellos han quedado rastros documentales, imágenes fotográficas y textos críticos en catálogos, ensayos y reseñas. En el caso de que algún coleccionista o institución tuviese interés en coleccionarlos o presentarlos habría que volver a construirlos.

3. La huella del trabajo manual era evidente. El concepto básico de construcción era el *bricolaje* (construir con lo primero que se tenga a mano buscando soluciones ingeniosas para necesidades urgentes). Había una clara relación de significado entre el método de construcción y la urgencia del tema tratado. El resultado del proceso *povera* era también un dispositivo estético de aspecto *povera*, un simulacro que no disimulaba su propia naturaleza de simulacro.

4. Los conflictos humanos y sociales confrontados por estos dispositivos

eran abrumadores y complejos para las comunidades ciudadanas que los sufrían. Cada una de estas instalaciones específicamente concebidas para un contexto determinado se informaban a partir de una selección de documentos, imágenes, libros y archivos que daban cuenta de la problemática a confrontar. Esta información funcionaba a modo de *input* que sería procesado por el dispositivo para generar finalmente un *output*. (Sugiriendo cómicamente el esquema tecnológico *Input-process-output* como fórmula salvífica para la resolución de cualquier conflicto humano.)

5. La instalación antimonumental construida con voluntad *dialogica* buscaba la comunicación y visibilización de los conflictos tratados. Con su débil apariencia, su torpe ensamblaje y su *caricaturesco esquema de inteligencia lineal (Input-process-output)* sugería un límite entrópico de colapso, presentando a su vez la frágil posición del individuo frente a la realidad de la Historia. Ésta era mi intención al hacer uso de una escultura expandida con ingredientes discursivos postmodernos. Ocurrió en ocasiones que esta manera de significar espontánea e improvisada, desconcertase en cierta medida al público y a los especialistas. (Este hecho llevó a la crítica de arte y comisaria Virginia Torrente a titular el texto de nuestra colaboración en la Casa de América en Madrid en abril de 2005 con el título: *Jesús Palomino. El caos como herramienta*.)<sup>319</sup> El imaginario de la instalación se nutrió de la estética del comic y la viñeta, abordando la narración de los problemas cotidianos desde una óptica humorística siguiendo las referencias de los trabajos del dibujante estadounidense Rube Goldberg y el Profesor Franz de Copenhague presentado por la publicación española TBO de la década de los años 40 y 50.

6. La desvencijada apariencia de la obra y su desquiciado método creativo reflejaban un aspecto humano desbordado. Aquella máquina de deseo intentaba reconstituir modestamente a partir de los escasos medios al alcance. Todo el delirante dispositivo no era más que un ejercicio imaginativo y deses-

---

<sup>319</sup> *El caos como herramienta* de Virginia Torrente puede encontrarse en la 4ª parte de esta tesis en la sección de Anexos-Texto VIII.



perado de búsqueda de alternativas para la resolución de un conflicto. Un gesto de humor compensatorio cercano a las concepciones de semifuncionalidad libidinal adjudicados por el filósofo francés Jean Baudrillard al chisme y al artefacto. (Ver epígrafe 2.2.4. en el que presento el análisis del proyecto *Cosmo*, 2015 de OPI y Andrés Jaque realizado en el PS1 de Nueva York.)

Los proyectos que incluyeron máquinas-dispositivos y laboratorios cuya función principal era filtrar la negatividad y transformarla en nuevas posibilidades se propusieron entre mayo de 2004 y diciembre de 2006 como respuesta específica y contextual abordando:

1. La depuración de las aguas envenenadas de los ríos Tamis y Danubio en Serbia y Montenegro con el proyecto específico titulado *Poison Collector & Healing Water Machine*, mayo de 2004. (Recolector de veneno y máquina sanadora del agua). Proyecto comisariado por Igor Antic. (Ver figuras 171 a 1774)

2. La implementación de los Derechos Civiles y ciudadanos a través del proyecto *Poesía, teoría política & sentido común: Transformador* presentado en Sala Mendoza de Caracas, Venezuela, en febrero de 2005. Comisariado por Ruth Auerbach en colaboración con la Fundación La Llama. (Ver figuras 175 y 176)

3. La propuesta *Para la gente de la ciudad: cartel informativo, filtro de veneno y máquina de comida* presentado en la Casa de América de Madrid en abril de 2005. Proyecto comisariado por Virginia Torrente.

4. La revisión de la negatividad política durante la dictadura de Franco en el Centro de Arte de Burgos, CAB, en octubre de 2005 con el proyecto *Filtro de veneno*. Comisariado por Armando Montesinos. (Ver figuras 180 y 181)

5. El desprestigio de la cultura pedagógica en España a partir del proyecto *¿Por qué la educación no tiene la prioridad?* Presentado en la exposición Hasta pulverizarse los ojos comisariada por Enrique Juncosa para la Fundación BBVA en el Palacio del Marqués de Salamanca en Madrid en octubre de 2005.

6. La invitación a la participación dirigida al ámbito cultural y político español con la propuesta *Contra la desgana (Gran linterna de luz verde & Propuesta de ayuno)* presentada en la Galería Helga de Alvear de Madrid en enero de 2006. Proyecto coordinado por Carlos Urroz. (Ver figuras 177 a 179)

7. La invitación participativa al pensamiento social con el dispositivo *Convertisseur de peurs. La Fontaine de courage* (Transformador del miedo / Fuente de coraje) en Galerie Clark de Montreal, Quebec, en Canadá. Mayo de 2006. Proyecto coordinado por Mathieu Beausejour. (Ver figura 182)

8. La orientación y selección crítica de la masiva información mediática producida cada día a través de la instalación *Media Filter & Big Compass* (Filtro mediático & Gran brújula) presentada en colaboración con la Fundación Chinati de Marfa, Texas, en diciembre de 2006. Proyecto coordinado por Robert Weiner y asistido por Tim Johnson. (Ver figura 183)

9. El deseo de orientación ética y activista de la información mediática a partir de la instalación *Grosse Boussole* (Gran brújula) que formó parte de la exposición colectiva *OÙ? Scènes de Sud: Espagne, Italie, Portugal* presentada en colaboración con Carré d'Art - Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Francia, en mayo de 2007. Proyecto comisariado por Françoise Cohen. (Ver figura 184)

En la conversación mantenida entre el filólogo Jorge Casanova y Jesús Palomino recogida en el catálogo *Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, carteles informativos y emisiones de radio* se abordaron críticamente las facetas de producción, concepción y materialidad de estos proyectos con detalle. Ante el cuestionamiento en torno a la construcción física del dispositivo, mi respuesta fue la siguiente:

(...) esta relación con los materiales que apuntas podría tener varios niveles de lectura. Existe un nivel muy pragmático en el hecho de que use materiales muy comunes y no muy caros porque los puedo encontrar en cualquier "Todo a Cien" del mundo por poco dinero. También hay otra razón que tiene más que ver con la construcción del mensaje que espero pueda desprenderse de la experiencia de la obra: precariedad de medios, ingenio para buscar soluciones, juego y lectura éticamente orientada de la rea-



Fig. 175. Proyecto específico *Poesía, teoría política y sentido común: Transformador*. Sala Mendoza. Caracas, Venezuela. Febrero 2005

*lidad. Todo esto finalmente completa unas instalaciones que, con el ánimo de afrontar difíciles conflictos desde la patente falta de medios, nos transmiten una perpleja mirada, en torno a algo que yo llamo la paradoja de la conciencia política: ¿cómo vehicular lo que pensamos políticamente correcto y pertinente? ¿Con qué herramientas podemos afrontar algunas situaciones sociales e históricas altamente conflictivas? ¿Podríamos aportar soluciones a partir de una lectura atenta de estas situaciones? Estos ingenios de baja tecnología recrean la figura de un individuo que aborda los conflictos sociales e históricos desde una voluntad reparadora. Ese “yo” reparador choca finalmente con la realidad de que no es posible acción o cambio porque los medios y las fuerzas que harían falta para poner en marcha estos procesos están ausentes. O, más simplemente planteado: este conflicto podría ser resuelto de este modo, pero: ¿quién, cómo, con qué fuerzas poner en marcha el proceso de transformación y reparación?* <sup>320</sup>

**320 V.V.A.A.** 2007. Jesús Palomino (2004-2006). *Filtros, carteles informativos y emisiones de radio*. Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. (p. 67)



Fig. 176. Proyecto específico *Poesía, teoría política y sentido común: Transformador*. Sala Mendoza. Caracas, Venezuela. Febrero 2005.

Diversas reacciones críticas se sucedieron a raíz de la presentación pública de los proyectos. Destacaré el análisis del artista y crítico neoyorquino Charles Citron, que describió estos trabajos en el catálogo *Filtros, carteles informativos y emisiones de radio*, como *un ejercicio de crítica ontológica cotidiana*, otorgándoles una función afectiva en razón de su proceso de construcción manual-artesanal y su búsqueda de resolución. Con esta palabras expresó su visión al considerar estas instalaciones:

*(...) reflejan de manera intuitiva la alquimia del sentimiento y las distintas capas de la percepción. A través de intervenciones in situ, yuxtapone lo imaginario y lo táctil a cuestiones sociales y ecológicas, creando un nuevo contexto para la comunicación intercultural (...) Sus instalaciones pueden leerse como una suerte de experimento ontológico. Pero también son algo más. Muestran timidez al reconocerse humanas, al incidir sobre lo que estamos haciéndonos a nosotros mismos en un mundo dominado por los medios de comunicación, la tecnología y las máquinas. ¿Está el artista diciéndonos algo sobre nuestros cuerpos y nuestras mentes? ¿Vamos camino de ser consumidos por lo que consumimos, en un proceso que no alcanzamos a entender?*<sup>321</sup>

<sup>321</sup> Ibid. (pp. 51-52)

El crítico de arte, comisario y profesor Armando Montesinos concluyó que la naturaleza temporal de estas instalaciones no era un aspecto menor en la singularidad estética de los proyectos, sino que obedecían en cierto sentido *al trabajo en marcha del artista* que con su práctica nómada ambicionó promover una experiencia *dialógica* compartida a partir de la visualidad y sus estrategias. Montesinos apunta:

*(...) las piezas de Palomino son perecederas. Aquí se realiza la demanda del creador: hincapié en la experiencia compartida, ausencia de producto. Palomino acepta, y propicia, una situación entrópica, donde las energías se producen en el montaje, se acumulan durante la exposición, y se desvanecen en el desmontaje. Este desmantelamiento, esta desmaterialización heredera del conceptual y de similar alcance de la obra, conlleva la materialización de otra conciencia y de otra economía. Nada permanece como 'producto', porque no se puede pretender que la intensidad pueda conservarse gracias a la calidad de los materiales, como antaño, o que el valor resida en la permanencia misma, en la capacidad de trascender el tiempo y el momento, mediante su mutación en 'valor de mercado'. El artista se ha convertido en un operario en marcha, un desencadenador de procesos y situaciones que procuran evidenciar los marcos ideológicos y económicos en los que opera la actividad artística. La obra de Jesús Palomino da testimonio de su reflexión y su tarea: el intento de construcción de una lectura adecuada de la realidad que pueda dar paso a una actuación correcta sobre ella.* <sup>322</sup>

Las diferentes reseñas periodísticas recogieron el alcance *dialógico* (dialogante) de aquellos dispositivos dislocados. En el artículo *Sobre la energía humana* publicado por Juan Bosco Díaz Urmeneta sobre la exposición *Contra la desgana (Gran linterna de luz verde & Propuesta de ayuno)* presentada por Galería Helga de Alvear de Madrid (Ver figura 167), realizó una lectura atenta de la narración visual planteada por la instalación:

*Un día de ayuno alimentario y mediático. Tal es la invitación que Jesús Palomino (Sevilla, 1969) hace a los visitantes de esta muestra cuyo título es sobradamente expresivo. Los antiguos pensaban que el ayuno era un medio eficaz para limpiar el organismo y hacerlo descansar. Hoy quizá sea, sobre todo, un modo de romper la rutina. La función de limpieza y normalización, tanto del sistema nervioso como del digestivo, corresponde más bien a la abstinencia del consumo de medios de comunicación: sin prensa ni radio ni televisión ni internet tal vez abramos un hueco en la casi insensibilidad con la que recibimos el cotidiano cúmulo de brutalidades que ocurren por esos*

---

**322 V.V.A.A.** 2007. *Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, carteles informativos y emisiones de radio*. Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. (p. 25)



Fig. 177. Proyecto específico *Contra la desgana*. Galería Helga de Alvear. Madrid. Enero de 2006.

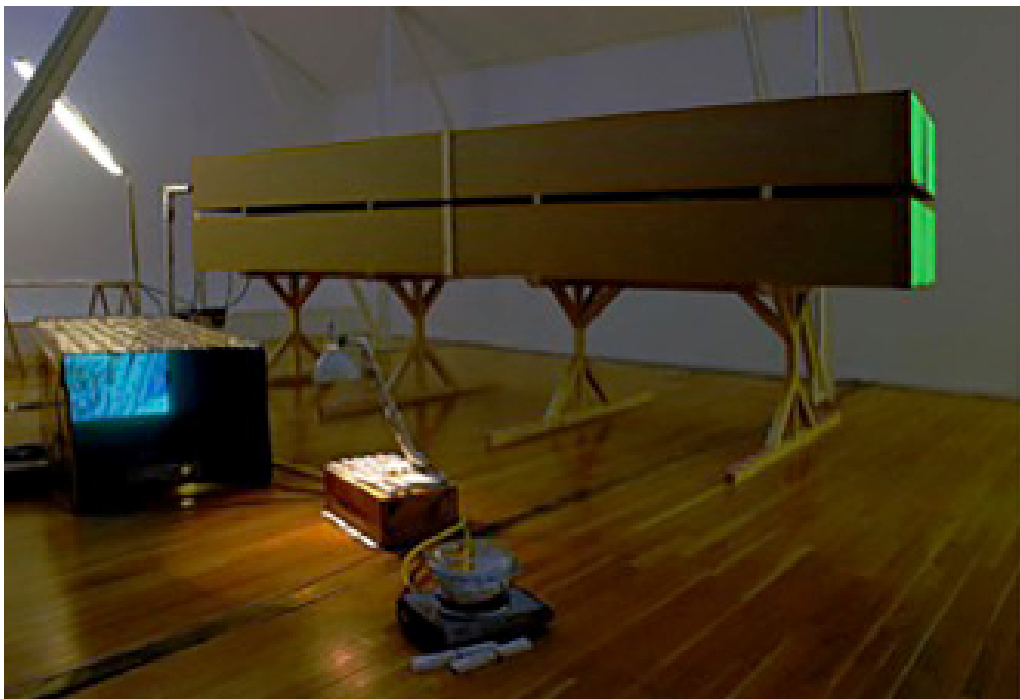


Fig. 178. Proyecto específico *Contra la desgana*. Galería Helga de Alvear. Madrid. Enero de 2006.





Fig. 179. Proyecto específico *Contra la desgana*. Galería Helga de Alvear. Madrid. Enero de 2006.

*mundos, y quizá, sobre todo, quebramos el hábito de curiosear (hojear la prensa, navegamos sin rumbo en la red, nos dejamos envolver por la radio, hacemos zapping) que nos impide pasar más allá de la superficie de las cosas. Por eso Palomino despliega una serie de textos que hablan de cosas algo más hondas, el esfuerzo por comprender la otra cultura, el reencuentro poético con la naturaleza. Entre el cartel que invita al ayuno y los textos, una de esas máquinas en las que se unen elementos de aspecto tecnológico y otros típicamente caseros.*<sup>323</sup>

Efectivamente, este proyecto presentó humorísticamente -- haciendo uso del juego de la ficción -- al artista como hacedor de instrumentos de luz (en este caso luz de color verde). Finalmente, entendiendo que lo propuesto y expuesto a través de los objetos dentro del espacio de la galería, no fue más que el esquema visible de un deseo expresado por medio de una escultura expandida que invitaba a los espectadores a participar en un día de ayuno mediático y alimentario si así lo deseaban.

<sup>323</sup> **DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. 2006. *Jesús Palomino. Sobre la energía humana*. Diario de Sevilla, martes 28 de marzo de 2006. Exposición *Contra la desgana (Gran linterna de luz verde & Propuesta de ayuno)*. Galería Helga de Alvear. Madrid. 10 de enero de 2006.



Fig. 180. Proyecto específico *Filtro de veneno*. Exposición *Permanencias difusas*. Centro de Arte Caja de Burgos, CAB. Burgos, octubre 2005.

En el texto del catálogo de la exposición en el Centro de Arte Caja de Burgos, CAB, en octubre de 2005, el comisario Armando Montesinos resaltó también que:

*Jesús Palomino utiliza una irónica seriedad como expresión de un arte nacido de un intenso deseo democrático. La instalación Filtro de veneno es un dispositivo que intenta depurar las sustancias ponzoñosas derivadas de la crueldad de la Historia, y es otra de las obras realizadas in situ para esta muestra. Libros y documentos sobre el nazismo, el holocausto, la dictadura franquista, el exilio español, colocados sobre una larga mesa, son conectados mediante cables a una aparatosa maquinaria, construida con materiales humildes. En apariencia inmóvil, el artefacto puede desencadenar en nosotros la invisible energía de nuestra conciencias. Y así podemos interpretar que una sociedad tiene los pies de barro cuando se niega a decir lo callado, a ver lo ocultado; que la autocensura es un rechazo reflejo originado por la ideología, y que a menudo esta palabra tiene menos que ver con las ideas que con las vísceras. Y esa ideología enferma es la que aspira a limpiar este artilugio simbólico. La tarea del artista se nos presenta en toda su dimensión: tan potente como imposible, tan inocente como esperanzadora.*<sup>324</sup>

**324** MONTESINOS, Armando. 2005. *Permanencias difusas*. Catálogo. Edita Caja de Burgos. (p. 89)



Fig. 181. Proyecto específico *Filtro de veneno*. Exposición *Permanencias difusas*. Centro de Arte Caja de Burgos, CAB. Burgos, octubre 2005. [Detalle].

Como indicaba el crítico Armando Montesinos en el texto anterior, cada una de estas instalaciones presentaba un asunto concreto a reparar. Ese tema a sanar venía en cada una de ellas sugerido por una serie de documentos, libros, informaciones, imágenes, etc. cuya función no era otra que delimitar y concentrar la atención del espectador en el asunto en cuestión. En el caso de la instalación *Filtro de veneno*, 2005 presentada en el CAB de Burgos, la documentación aportada estaba vinculada a la memoria franquista través de una serie de documentos específicamente seleccionados con los que mostrar la *negatividad histórica del régimen*. (Ver figuras 180 y 181) Sobre una mesa, libros sobre las cárceles y los campos de concentración de Franco, informes sobre la actividad neonazi en Castilla-León, documentación gráfica sobre el exilio, etc. estaban abiertamente expuestos a la vista de los espectadores dando a entender que aquel fehaciente material de archivo aportaría a la máquina-laboratorio el material necesario para llevar a cabo su limpieza, su depuración. Lo que debía ser purificado no era otra cosa que la infausta memoria (aún sin reparar) del acontecimiento de la Guerra Civil española (1936-1939). En Burgos, este mensaje adquiriría una especial resonancia ya que fue en Burgos en el 1938 donde se constituyó el primer gobierno del Régimen.

Para mí, personalmente, este hecho fue profundamente significativo a la hora de definir el proyecto a mostrar en la exposición organizada en colaboración con el Centro de Arte de Caja Burgos, CAB. En una de las visitas previas para poner en marcha mi participación tuve ocasión de visitar las salas de exposición, hablar con los responsables del centro de arte y pasear por las calles céntricas de la ciudad. En uno de esos paseos, un poco al azar encontré el edificio de la Capitanía General en cuya fachada permanecían dos placas de mármol cuyas leyendas talladas haciendo uso de una elegante tipografía clásica (romana) homenajeaban y conmemoraban la proclamación de la ciudad de Burgos como primera capital del movimiento nacional. Este hecho ocurrió en mitad de la guerra, justamente en el mes de enero de 1938. El relato y el lenguaje utilizado por aquellas dos placas conmemorativas era llamativo; seguían el conocido tono épico y el estilo altisonante de las soflamas del régimen. Encontrarlas en mitad de la calle, en mitad del espacio público tan abiertamente expuestas, no me dejó indiferente. Ciertamente, me convenció aún más de lo oportuno de realizar específicamente para Burgos, una máquina-laboratorio cuya función simbólica fuese la depuración del veneno de la guerra y el totalitarismo. Con posterioridad, tuve noticia de que en el año 2010, finalmente, la aplicación de la ley de la Memoria histórica determinó la retirada de las placas, siendo sustituidas por otras -- también históricas -- aunque algo menos beligerantes en su recordatorio.<sup>325</sup>

---

**325** *Burgos: Las placas conmemorativas de Franco y Mola ya han sido retiradas de Capitanía*. 2010. Federación Estatal de Foros por la Memoria. 12 de enero de 2010. Consultada el 13 de febrero de 2019 en <https://www.foroporlamemoria.info/2010/01/burgos-las-placas-conmemorativas-de-franco-y-mola-ya-han-sido-retiradas-de-capitania/>. Texto de la noticia: “Burgos, ciudad donde el dictador formó en 1938 su primer gobierno, donde constituyó una junta de defensa nacional y desde la que pronunció el famoso ‘Españoles, la guerra ha terminado’ va perdiendo poco a poco todo recuerdo franquista. En aplicación de la Ley de Memoria Histórica, aprobada a finales de 2007, se han retirado de Capitanía las dos placas que, desde hace más de 70 años, presidían la fachada principal del palacio y recordaban a los generales Emilio Mola y a Francisco Franco. La eliminación se realizó ayer sin previo aviso y no ha sido el único: también desaparecido el escudo preconstitucional que lucía su fachada. Desde este martes las sustituyen otras dos inscripciones en las que se explica la historia del edificio. La subdelegada del Gobierno, Berta Tricio, ha subrayado que la decisión entra dentro de la ‘normalidad’ que supone aplicar la ley. Sin embargo, no pudo concretar cuál será el destino de las placas: ‘Supongo que se recogerán y guardarán en algún lugar, pero no lo sé’, acertó a explicar. Una de las placas detallaba que Franco recibió en Capitanía General ‘los poderes y suprema autoridad de la Nación, que le entregó ante el pueblo de Burgos el presidente de la Junta de Defensa Nacional, el general Miguel Cabanellas’. En la otra se homenajea al general Emilio Mola: ‘que dirigió las primeras operaciones que culminaron en la brillante campaña de Vizcaya, durante la cual encontró honrosa muerte el 3 de junio de 1937’ (...).

Efectivamente, cada instalación abordaba un problema y cada conflicto encontraba (simbólicamente) una resolución impulsada ficcionalmente por la idea de reparación. Mi deseo de diálogo con el contexto fue recogido acertadamente en la publicación *Arte desde Andalucía para el siglo XXI* editado por Iván de la Torre Amerighi en el año 2008 por la crítica y comisaria Margarita de Aizpuru recalcando que:

*Jesús Palomino es un creador comprometido con el arte, la sociedad y el ser humano, lo que le ha llevado a realizar un trabajo implicado desde perspectivas éticas y sociales. Para ello, utiliza materiales ordinarios, cotidianos y reconocibles a los que ha despojado de su función originaria para otorgarles nuevos significados. Sus trabajos suelen concretarse en instalaciones que se ejecutan para un lugar, un tiempo y una realidad humana específicos, confrontándose a dichos lugares, analizándolos y experimentándolos, reconociendo la existencia de problemas, para a partir de ahí, proponer soluciones, normalmente de relectura y reparación.*<sup>326</sup>

Si en la provincia canadiense francoparlante de Quebec podía entrever el malestar cultural y las dificultades de encaje identitario, mi propuesta se encaminaba a mitigar en la medida de lo posible esa dificultad por medio de una artefacto-fuente que transformaría (como su propio título indicaba) el temor y la inseguridad en valor de *participación* social. El crítico Peter Dubé escribió a propósito de la instalación *Convertisseur de peurs / La fontaine de courage* (Transformador del miedo / Fuente de valor) *presentada* en mayo de 2006 en el Centro de producción artística Clark de Montreal, Canadá, (Ver figura 171) en torno a la silenciosa elocuencia que estas tecnologías modestas destilaban:

*Para subrayar la desproporcionada relación de escala entre nosotros, como meros humanos, y las poderosos poderes interpelados por la obra de Palomino, el artista construye sus improbables tecnologías a partir de lo materiales más humildes: trocitos de alambre, cartón, cristal corriente, pedazos de plásticos, etc. Enfrentados a las delirantes instalaciones, el espectador toma conciencia del carácter abrumador de los objetivos perseguidos y de su deber de actuar con todos los medios posibles, aunque sean los más humildes.*<sup>327</sup>

---

**326 V.V.A.A.** 2008. *“Arte desde Andalucía para el siglo XXI”* (Tomo II). Edita Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Coordinador de la publicación Iván de la Torre Amerighi. (p. 278)

**327** Consultada el 15 de febrero de 2019 en [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/06-05-04\\_TxExp.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/06-05-04_TxExp.pdf)



Fig. 182. Proyecto específico *Convertisseur de peurs / La fontaine de courage*.  
Clark Contemporary Production Center. Montréal, Canadá. Mayo de 2006.

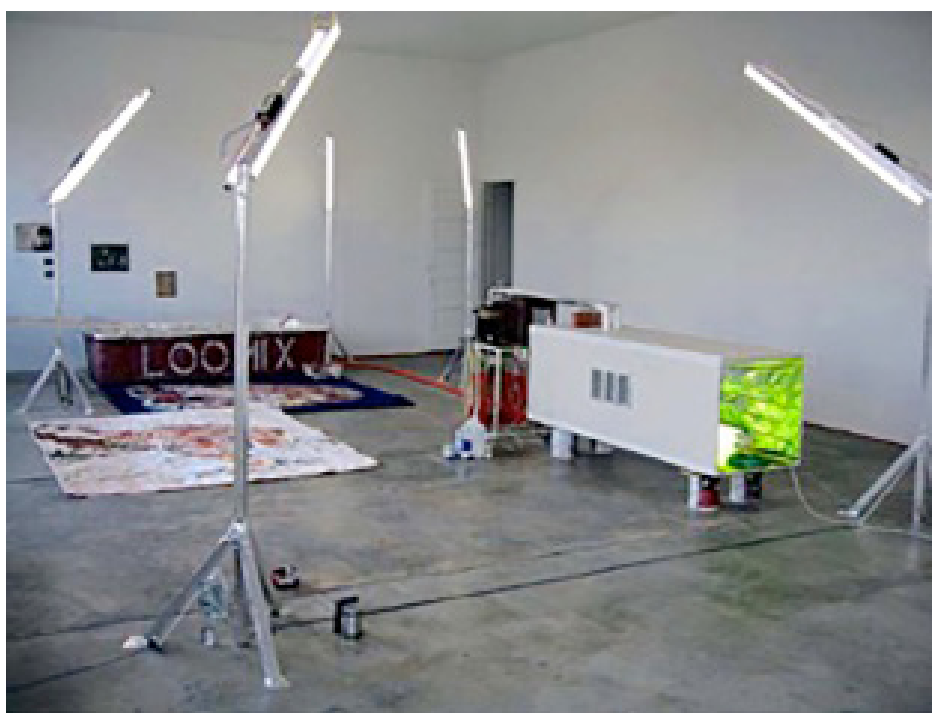


Fig. 183. Proyecto específico *Media Filter & Big Compass*. The Chinati Foundation.  
Marfa, Texas. EEUU. Diciembre de 2006.





Fig. 184. *Grosse boussole*, 2007. Carré d'Art - Musée d'Art Contemporain.  
Nîmes, Francia. Abril 2007.

La última de esta serie de instalaciones fue presentada en colaboración con la Fundación Chinati de Marfa en Texas, Estados Unidos. (Ver figura 183) La hoja de sala de la exposición *Media Filter & Big Compass* comunicaba explícitamente las intenciones últimas de aquella maquina destartalada cuestionando:

*¿Qué hacemos con la tremenda cantidad de información que nos inunda todos los días? ¿Cómo podemos manejarla? En medio del laberinto de los media es posible preguntarse: ¿qué parte de falsedad o de verdad hay en la información mediática? ¿Son estas preguntas pertinentes para nuestras vidas? ¿Hay alguna regla ética en la industria de la información? O, en cambio: ¿la información es sólo el campo de batalla de las relaciones de poder? (...)*<sup>328</sup>

Esta intervención fruto de mi visita a la Ciudad de Mexico, el conocimiento de primera mano de la frontera de El Paso-Ciudad Juarez y compleja realidad cultural de

<sup>328</sup> Consultada el 13 de febrero de 2019 en [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/06-12-21\\_PbArt.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/06-12-21_PbArt.pdf)

aquella zona de América, me llevaron a proponer un artefacto capaz de filtrar críticamente la producción mediática y la desorientada imagen del “otro” (la otra cultura, el otro país, el extranjero, etc.) que interesadamente suelen articular. Mi respuesta a esa realidad deformante de los *mass-media* fue filtrar a la vista del público que acudió a la sala de exposiciones *Locker Plant* una selección específica y concienzudamente escogida de recortes de periódicos, libros, reseñas, artículos, etc. estadounidenses cuya representación de la diferencia cultural resultaba sospechosamente negativa. Entre los artículos se podían encontrar contenidos relacionados con la Guerra de Irak, el narcotráfico en la frontera, la delincuencia vinculada a los grupos minoritarios chicanos y afroamericanos, la comunidad Islámica en los Estados Unidos, etc. Ese era el material que mi máquina-filtro deseaba purificar: las noticias que presentaban a las minorías como comunidades amenazantes.

Finalmente, apuntar que la reacción pública a estos proyectos fue especialmente rica en base a los numerosos textos que provocaron (cité anteriormente algunos de ellos) y las posteriores aportaciones de los críticos Amparo Lozano, Sergio Rubira, Iria Candela, Rosa Palomino, David G. Torres y Laura Acosta, entre otros, que se hicieron eco de las instalaciones maquinales de este periodo para resaltar su búsqueda de nuevas vías para el diálogo social a partir del abordaje imaginativo de los conflictos contemporáneos.

**3.8. Emergencia de la subjetividad resistente (2007- 2018) *Green Space Closed*, 2007**



Fig. 185. *Green Space Closed*. 6 th. Shen Zhen International Sculpture Show. He Xiangning Art Museum. Shen Zhen, China. Diciembre de 2007.

La invitación del Programa de artista en residencia OCAT AIR 2007 organizado por el Museo He Xiangning de Shen Zhen me llevó de nuevo a China. Habían transcurrido tan sólo cinco años de mi anterior visita y los cambios fruto del galopante crecimiento económico del país eran apreciables a simple vista. Formaba parte del periodo de trabajo de la residencia de tres meses, colaborar con el curator Feng Boyi con la idea de proponer un proyecto específico para la exposición colectiva *6th International Sculpture Show* (Muestra internacional de escultura) de dicha ciudad del sur de China. Fruto de mi colaboración con dicho curator y su equipo de asistentes surgió una propuesta que abordaría el espacio galerístico sin introducir en él ninguna referencia (chabola, máquina o mundo doméstico) que tuviera que ver con mis proyectos anteriores. Después de haber experimentado con las estrategias figurales y la referencialidad a través de instalaciones específicas orientadas hacia la narratividad visual, entendí de manera natural, fruto de la exigencia y el avance de mi propio proceso, la necesidad de dar una vez más

un nuevo giro a los intereses de mi investigación. Desde la instalación realizada en la Fundación Chinati (Diciembre 2006) esta necesidad de cambio se imponía con intensidad. Fruto de esta búsqueda surgió el proyecto *Green Space Closed* (Espacio verde cerrado) propuesto para el proyecto expositivo. El título de la obra describía su propia naturaleza física ya que el proyecto cerró el espacio galerístico con una valla metálica de producción industrial dejando un pasillo de un metro y medio de ancho en el perímetro de la sala para el tránsito de los espectadores. La valla (cinco metros de largo por otros cinco de ancho y cuatro de alto) aparecía iluminada con focos de luz verde.



Fig. 186. *Green Space Closed*. 6th Shen Zhen International Sculpture Show. He Xiangning Art Museum. Shen Zhen, China. Diciembre de 2007.

El aspecto físico de aquel objeto (o, he de decir mejor, intervención ya que la instalación era temporal) recordaba anteriores usos de este tipo de material (la valla metálica

de producción industrial y la luz eléctrica) propuesto por las obras de Bruce Naumann (*Double Steel Cage Piece*, 1974), Mona Hatoum (*Light Sentence*, 1992) o Iñigo Manglano-Ovalle (*Cul-de-Sac*, 1993). El efecto deseado al diseñar una instalación con aquellas características específicas fue la revelación del espacio, la estructuración de un lugar para la percepción del espacio mismo al condicionar el recorrido del espectador (con una limitación física aunque no visual) por medio de una valla que hizo más patente la realidad del espacio y más intensa la conciencia de tridimensionalidad. El convencional espacio cubo blanco (*white cube*) del espacio de la galería esta vez se abordó sin hacer uso de referencia alguna, sin bricolaje y sin narración; esta nueva vía orientó el proyecto de manera natural hacia un abordaje minimal de los ingredientes creativos, entendida (siguiendo a Donald Judd) como aquella intervención en el espacio *eficaz para revelar y potenciar estéticamente la experiencia de la tridimensionalidad*, llevando a cabo una síntesis formal abierta a nuevas vías de producción material (incluyendo los procesos industriales y la fabricación delegada a operarios), la ausencia de usos metafóricos, el anti-ilusionismo, etc. El proyecto fue diseñado por el equipo de montadores de la exposición a partir de un sencillo croquis en el que expliqué de manera somera las condiciones de la instalación: una valla metálica que cerraría del suelo al techo el espacio dejando tan sólo un estrecho corredor para la circulación de la audiencia; el vallado se iluminaría en su perímetro por medio de focos de luz verde instalados en el suelo. Esas eran todas mis indicaciones en el sencillo *sketch* realizado a mano alzada de manera rápida explicando la instalación al curator Feng Boyi. Los diseñadores entendieron bien la descripción de aquel objeto ya que yo fui absolutamente ajeno a la producción del mismo.

Sólo volví a China un par de semanas para la satisfactoria inauguración del proyecto. Mi investigación plástica que siempre se había mostrado oscilante entre la percepción y la narración, entre la abstracción y la referencia, ahora abrazaba fenomenológicamente la *tridimensionalidad* del lugar de manera directa. Si en los proyectos inmediatamente anteriores permanecí abierto a estrategias narrativas, metafóricas, de analogía y referencialidad, bricolaje, etc. ahora mi interés se orientó (imagino que consecuencia lógica de mi estancia de dos meses en la Fundación Chinati de Marfa en Texas) hacia una afinación de la percepción del espectador y hacia la reducción formal del objeto de arte propuesto. Esta nueva vía resultó potencialmente valiosa para ampliar mi entendimiento de la percepción, la materialidad y la revelación del espacio a partir de una mediación formal minimal y sintética. La experiencia en Shen Zhen, China, determi-

nó la subsiguiente evolución de mis proyectos y la inesperada irrupción de una subjetividad resistente, no vinculada a un “otro” ficcional, -- narrado visual y figuralmente como otredad imaginaria – sino con un deseo nuevo vinculado (como diría Gilles Deleuze) con: “(...) *el placer que cada uno puede experimentar al decir cosas simples en su propio nombre, hablando de afectos, intensidades, experiencias y experimentaciones*”.<sup>329</sup>

Añadiría que posiblemente sea este placer -- por articular plástica, visual y mundanamente la propia voz a partir de las posibilidades ofrecidas por las prácticas de arte contemporáneo -- el que explique muchos de los hallazgos de mi investigación. La exigencia de la obra se impuso para impulsar la búsqueda de la diferencia novedosa. Si el antropólogo británico Gregory Bateson solía definir el conocimiento como *la diferencia que marca la diferencia* (*A difference that makes a difference*), mi experiencia de tres meses de estancia en China supuso una experiencia de conocimiento sustancial que dio como resultado el proyecto *Green Space Closed* (Espacio verde cerrado). Este mismo proyecto volvería a realizarse a mayor escala en el Espacio de Arte Contemporáneo Inciarte de Sevilla en mayo de 2008 y en los Solo Projects de Arco en febrero de 2009 en colaboración con la Galería Helga de Alvear de Madrid. En todos los casos, el diseño de la instalación siguió los mismos condicionantes (espaciales, de producción material e iluminación) siendo la escala su diferencia más notable.

En el catálogo de la exposición *A la comunidad futura* editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con motivo de la presentación de la instalación *Big Green Space Closed* (Gran espacio verde cerrado) se recoge la conversación mantenida con el crítico de arte José Yñiguez, donde expresé mi impresiones sobre esta obra:

*(...) Al cerrar el espacio ocurre que “el espacio aparece”. La valla impone un límite físico pero no visual. El espacio de la sala ocupado por luz verde es seccionado por el límite físico que supone la valla. Los espectadores se ven limitados en su tránsito. El espacio que habitualmente debería ser ocupado por ellos ahora permanece cerrado y sólo visualmente accesible. La presencia del límite físico, que es la valla metálica resaltada por la iluminación verde, podría tener, en una primera mirada, una lectura negativa, alarmante, agresiva. He de asumir ese riesgo porque el efecto final buscado es ‘hacer aparecer el espacio’. Sería como el efecto de un diagnóstico de enfermedad grave*

---

**329 DELEUZE**, Gilles. 1995. *Carta a un crítico severo. Conversaciones*. Pre-textos. (p. 14)



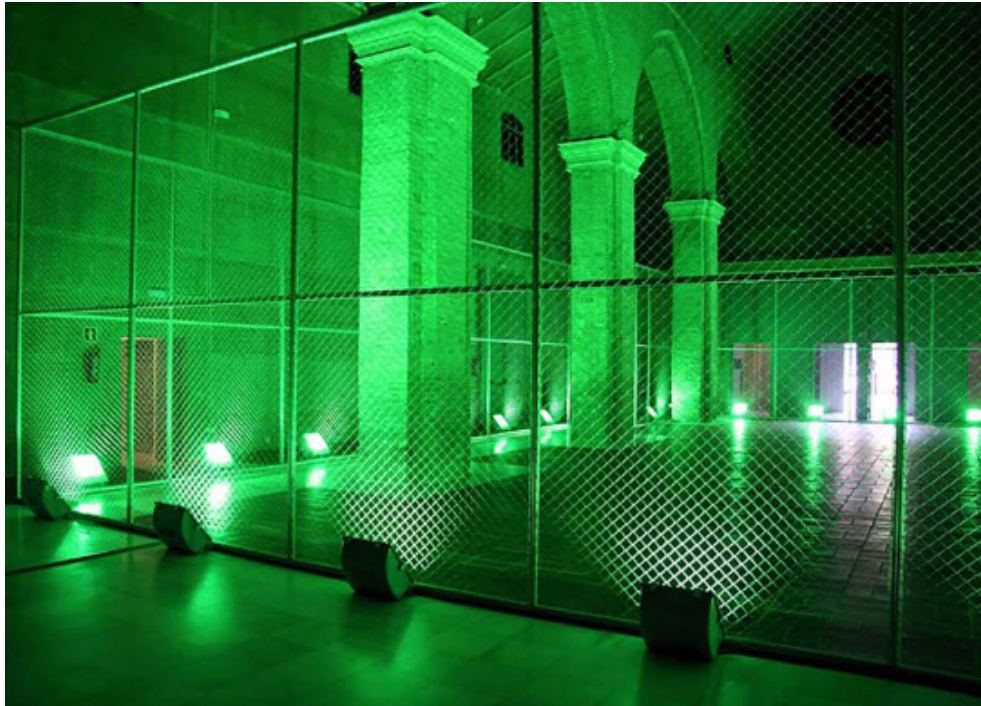


Fig. 187. *Big Green Space Closed*. Espacio Iniciarte de Arte Contemporáneo. Sevilla, mayo de 2008.

*en la vida de una persona. En principio devastador. Quizás después revelador del gran valor y el amor que tenemos por nuestra existencia humana. Pretendo hacer aparecer el espacio cerrándolo, negándolo a los espectadores. Espero que la tensión de la experiencia espacial ponga en marcha el proceso de curiosidad y cuestionamiento. También podría ser una analogía de lo que supondría habitar un espacio público carente de derechos. Como dice Hannah Arendt: 'El espacio público no funciona con profecías sino con advertencias.' La obra no construye un lugar o, como tú apuntas, otro lugar dentro del lugar. La instalación intenta evidenciar, hacer más patente y obvio el espacio a partir de una limitación. Intenta desvelar la tridimensionalidad en la que nos desenvolvemos, que es física pero también social. Los otros ingredientes de lectura que acompaña al espacio cerrado son el texto de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y las fotografías de las manifestaciones. Imagino que es desde este lugar de reflexión política y humana que debe ser leída la instalación.* <sup>330</sup>

Esta intervención arquitectural (en el espacio de una antigua iglesia gótico-mudéjar del siglo XIV) medía aproximadamente veinticinco por doce por cuatro metros

**330 V.V.A.A.** 2008. *Jesús Palomino. A la comunidad futura*. Programa Iniciarte. Edita Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. (p. 93)



Fig. 188. *Big Green Space Closed*. Espacio Iniciarte de Arte Contemporáneo.  
Sevilla, mayo de 2008.

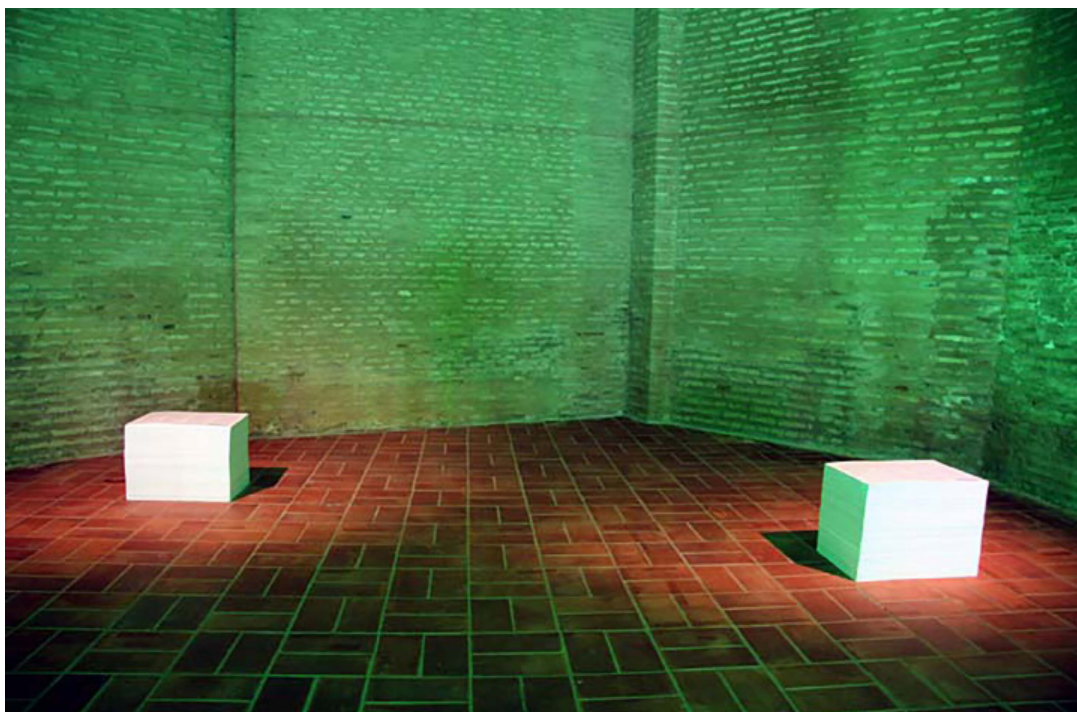


Fig. 189. *UDHR Posters Edition*. Espacio Iniciarte de Arte Contemporáneo.  
Sevilla, mayo de 2008.

y estaba iluminada en su perímetro por grandes focos de luz verde que conseguían cambiar la experiencia visual de todo el espacio. En el ábside se instaló *UDHR Posters Edition* (una edición de diez mil pósters de la Declaración universal de los derechos humanos), una obra de resonancias minimal y clara referencia a las estrategias instalativas del artista cubano Félix González-Torres en sus ediciones de carteles de distribución gratuita.<sup>331</sup> Se presentó a su vez la instalación fotográfica *Demonstrations* (Manifestaciones) que mostraba imágenes documentales de ciudadanos manifestándose recogidas en diferentes ciudades del mundo (Nueva York, Londres y Hong Kong) como parte de mis viajes y proyectos. Las fotografías mostraban la ubicua práctica ciudadana de proclamar su indignación frente a la guerra (Nueva York), la discriminación (Londres) y la corrupción de los gobiernos (Hong Kong).

La exposición colectiva *Low Key*<sup>332</sup> comisariada por la historiadora Iria Candela para la Fundación Marcelino Botín de Santander me brindó la oportunidad de realizar la instalación específica *Circuito de agua & 5.000 posters DUDH*. En esta ocasión los carteles aparecían en la sala triturados gracias a la acción de una máquina de destrucción de documentos. Estos restos de papel rodeaban dos recipientes de madera de un metro cúbico cada uno, que conectados entre sí por medio de mangueras, configuraban una suerte de circuito cerrado de agua que fluía con la ayuda de un motor. El título explicaba

---

**331** “A lo largo de su carrera, la participación de González-Torres en causas sociales y políticas alimentó su interés en la superposición de la vida privada y pública. De 1987 a 1991, formó parte de *Group Material*, un colectivo de arte con sede en Nueva York cuyos miembros colaboraron para articular la educación comunitaria y el activismo cultural. Según algunos críticos, su proyecto estético estaba relacionado con la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, en la que la expresión creativa transformaría al espectador de receptor inerte a observador activo y reflexivo interesado por la acción social. Empleando materiales simples y cotidianos como bloques de carteles, rompecabezas, caramelos, cadenas de luces, etc. y un vocabulario estético sintetizado cercano a los códigos del minimalismo y el arte conceptual abordó temas como el amor y la pérdida, la enfermedad y el rejuvenecimiento, el género y la sexualidad, González -Torres pidió a los espectadores que participasen en el establecimiento del significado de sus obras.” En *Felix Gonzalez-Torres. Biography*. Andre Rosen Gallery. Consultada el 14 de febrero de 2019 en <http://www.andrearsengallery.com/artists/felix-gonzalez-torres/images>

**332 CANDELA**, Iria. 2008. *Low Key*. Fundación Marcelino Botín. Santander. (pp. 11-21) Candela escribe: “En *Circuito de agua & 5.000 Carteles de DUDH*, su nueva instalación temporal en Villa Iris, el artista equipara la importancia del agua con la de los derechos humanos en el ciclo vital de la tierra, cuando ambas están dando signos alarmantes de escasez.”



Fig. 190. *Circuito de agua & 5.000 pósters de DUDH.*  
Fundación Marcelino Botín. Santander, julio 2008.

la naturaleza de los ingredientes que conformaban la obra: un circuito de agua y la edición de cinco mil pósters de la Declaración universal de los derechos humanos de 1948. El papel triturado, los cubos conectados y el agua, presentaban un paisaje matérico expandido de silenciosa presencia.

De tal manera que el giro efectuado en mi entendimiento del espacio, la tridimensionalidad y el uso de los materiales fruto de la exigencia de la obra se mostró obvio en la apariencia final de los proyectos. Esta búsqueda consciente no sólo cambió el aspecto formal de las obras sino que trajo también un giro epistemológico de alcance mayor en el que la idea de participación comenzaba a intuirse de manera manifiesta. Las nuevas propuestas se orientaban abiertamente hacia un horizonte *participativo*; el deseo de incidir en la percepción y en la actuación de la audiencia a partir del encuentro y el diálogo directo con la experiencia de la obra se había instalado en los proyectos. Esta ampliación de intereses sobrevenida llevó al crítico Jorge Casanova a cuestionar en una conversación publicada para el catálogo del año 2007, *Máquinas, carteles y emisiones de radio*, mi concepción de las formas instalativas y sus estrategias, reconociendo la evolución de mis intereses que partiendo desde la temporalidad y la espacialidad expre-





Fig. 191. *Circuito de agua & 5.000 pósters de DUDH.*  
Fundación Marcelino Botín. Santander, julio 2008.

saban una evolución paulatina hacia la *participación*. De esta manera expliqué mi devenir participativo al admitir que:

*La emergencia de la forma instalación obedece a una serie de condiciones históricas muy determinadas en la escena artística europea y americana de postguerra. Quizás las preguntas pertinentes serían: ¿por qué surge la necesidad de ampliar la experiencia de escultura y de espacio? ¿Cómo se amplían estas experiencias específicamente desde el ámbito de las artes visuales? ¿Qué fuerzas, acciones, deseos emergen para poder constituir el campo de lo que hoy conocemos como instalación participativa? ¿Por qué fue necesario abrir la práctica a la participación activa del público?* <sup>333</sup>

---

**333 V.V.A.A.** 2007. *Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, carteles informativos y emisiones de radio.* Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. (p. 73)



Fig, 192. Imagen del video *60 Paisajes de Hong Kong*, 2007, realizado en OCAT ShenZhen, China. Presentado en la exposición *Human Rights Free Money* en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla en febrero de 2010 y en el Festival internacional de video de Tel Aviv, Israel, en mayo de 2010.

Digamos que el giro hacia la *tridimensionalidad* y su potencialidad estética me llevó a entender -- como concibió el crítico Michael North -- que *el arte se hace público al tomar la experiencia espacial de su audiencia como tema*.<sup>334</sup> Se consideraría pues que la práctica artística se abre a lo público cuando en la obra la audiencia forma parte esencial del espacio intervenido, del proceso creativo de su articulación y del devenir performativo de sus resultados finales.

Estas nuevas inquietudes me llevaron a realizar el proyecto *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)* <sup>335</sup> en colaboración con la Fundación Cajasol y el comisario Francisco del Río. El proyecto que sería presentado en las salas del Museo de Cádiz

---

**334 CANDELA**, Iria. 2007. *Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Editorial (p. 184), citando **NORTH**, Michael. 1992. *The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament*. en **MITCHELL**, W.J.T. (ed.), *Art and the Public Sphere*. University of Chicago Press.

**335** Enlace al video *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)*, 2008. Consultada el 2 de junio de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=dejlMMPARww&t=161s>



y la Sala Chicarreros de Sevilla entre los meses de septiembre y octubre de 2008, partía de un planteamiento bastante sencillo: realizar varias entrevistas sobre condiciones laborales al borde del acantilado Dún Aengus en la Isla de Inis Mór en la República de Irlanda. En el mes de mayo de 2008 Armando Montesinos, Alberto Peral, Julián Vicente Bernal, Martin Zet, Kirsten Scully y yo mismo viajamos hasta esa localización con la idea de rodar las entrevistas en aquel paisaje tan singular y magnético. El resultado final fue un video bicanal de veintidos minutos que presentaba: en la pantalla de la izquierda, un *making of* de la aventura del viaje y las propias condiciones de trabajo que creamos para realizar la filmación; en la pantalla de la derecha, simultáneamente se mostraban las reflexiones vertidas en torno al tema de las condiciones de trabajo. El mensaje enviado como invitación para participar en el proyecto explicaba a los invitados que:

*Hablar de ‘Condiciones de trabajo’ es como hablar de amor, de salud, de dinero o de fútbol. Un tema tópico donde los haya. Inevitablemente es una realidad que ocupa un lugar importante en nuestras vidas, se habla de él en casi todos los medios y por lo general, muy a menudo ocupa un espacio importante en nuestras conversaciones cotidianas. La entrevista a las que os invito está enfocada hacia el tema de las ‘condiciones de trabajo’ y tienen que ver tanto con experiencias personales como con cuestiones más colectivas o sociales. Las respuestas pueden orientarse en la dirección que creáis oportuna e incluso derivar hacia otros ámbitos de la vida. En realidad vamos a intentar reflexionar de una manera sencilla y directa sobre una realidad tan esencial para la supervivencia humana como es el trabajo. También de cómo la subjetividad, las personas y los grupos humanos parecen estar siempre sujetos a dichas condiciones. Cómo esas condiciones amplían o cierran las posibilidades de los individuos y las sociedades para generar avances o retrocesos en la Historia, etc. Las preguntas, como comprobáis, están planteadas desde lo particular y concreto de vuestras experiencias hacia un ámbito más general. Espero que no os abrumen y sencillamente sirvan para abrir una conversación interesante y enriquecedora para vosotros y para mí.* <sup>336</sup>

De esta manera invité a responder un cuestionario de preguntas enfocadas a dialogar sobre cuestiones de tipo personal como: ¿qué es para ti el trabajo? ¿Cuándo tomaste conciencia de esta realidad llamada “trabajo”? ¿Has tenido malas experiencias laborales? ¿Cuáles serían tus condiciones ideales de trabajo? Para terminar abordando cuestiones de orden ético y político tematizadas en las pre-

---

**336 V.V.A.A.** 2008. *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)*. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Cuadernos de la Caja. Guía del visitante, nº 31. Edita Cajasol Obra Social. (p. 45)



Fig. 193 y 194. *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)*  
Fundación Cajasol. Sevilla, octubre de 2008.



guntas: ¿por qué a veces ámbito laboral y alienación van unidos? ¿Qué hace que algunas personas detestante sus trabajos? ¿Cuál es el trabajo del hombre? Etc.<sup>337</sup>

En el texto crítico *Liberar la palabra ante el paisaje* escrito por el comisario Francisco del Río para el catálogo de la exposición dejó expresadas sus lecturas del proyecto al otorgarle una doble función estética informativa e ilustradora: informativa por las opiniones vertidas y expresadas por los cinco entrevistados que aparecen en el film, e ilustradora, al *concebir el ejercicio dialógico como aventura* llevado a cabo por un grupo de personas viajando, conviviendo y reflexionando juntas en el paisaje. La experiencia del viaje y la convivencia fue recogida por la cámara teniendo como escenario de fondo la singular presencia del acantilado. Del Río destacó en su texto el papel de la naturaleza en la experiencia contemporánea de los ciudadanos con estas precisas reflexiones:

*En el trabajo de Palomino parece sobrevivir la idea de que la relación con la naturaleza sigue siendo un ámbito imprescriptible para plantear las preguntas sobre nuestras condiciones de vida, tanto que la quiebra de su relación podría hacer desaparecer la vida en nuestro planeta. Cuestiones planteadas por las ciencias sociales, desde la sociología, la psicología o la geografía, pero no plenamente satisfechas sin la dimensión estética. (...) Palomino en Acantilado ha respondido él mismo, aunque no lo haga explícitamente, al cuestionario sobre las condiciones de trabajo procurando unas condiciones de bienestar y esperanza. Y las ha formalizado en un espacio compartido, un rasgo estético de las nuevas prácticas, donde desarrollar relaciones interhumanas de carácter 'micropolítico' porque aspira a que el arte trabaje en la 'reconciliación' entre los hombres y entre el hombre y la sociedad, una reconciliación que no está completa sin el concurso de la naturaleza. Si el trabajo nos ha convertido en prisioneros de nosotros mismos y sus mecanismos de control se adentran hasta la intimidad de la conciencia, Palomino nos propone un concepto de arte donde ganar espacio, libertad y felicidad. Para ello es imprescindible una amplia perspectiva desde la altura de miras pues, como escribía Thoreau, sólo los seres que disfrutan de un vasto horizonte son felices.*<sup>338</sup>

---

**337** Ibid. (p. 22) La localización para la realización del video obedecía a la impresionante belleza del paisaje. Según expresé en el catálogo del proyecto: *"El hecho de presentar a varias personas hablando sobre condiciones de trabajo (en definitiva sobre conceptos económicos) al borde del acantilado provocaba una intensa descontextualización y una intrigante tensión con el paisaje que les servía de escenario. Para mí realizar este vídeo ha sido la manera más eficaz de representar una constante a lo largo de la historia: el cuestionamiento de los medios de producción en relación a la supervivencia humana."*

**338** Ibid. (p. 41)

En la conversación mantenida con la crítica María Peña Lombao intenté nuevamente explicar el espíritu que animó la experiencia del rodaje junto a un grupo de personas que se desplazan hasta un paisaje singular para llevar a cabo una conversación sobre el mundo del trabajo. Así se lo expresé en la conversación a raíz de sus preguntas:

*El ambiente de trabajo fue ameno, creativo, amistoso y exigente. Todo al mismo tiempo unido con dosis de naturaleza, largos paseos en bicicleta cada día para llegar a las apartadas localizaciones de rodaje y curiosas conversaciones llenas de humor. Es justo lo que idealmente esperaba de la experiencia. ¿Sabes?: he viajado bastante en mi vida por cuestiones de trabajo. Casi siempre lo he hecho solo. Nunca sabía con seguridad qué iba a encontrar en aquellos lugares hacia los que me dirigía invitado a 'hacer arte'. Durante esos viajes, al llegar a algún lugar hermoso e interesante siempre surgía la misma idea en mi pensamiento: ¡Ojalá mis amigos pudieran estar aquí! Cuando surgió la posibilidad de llevar a cabo este vídeo vi realizado un sueño personal: estar con mis amigos y disfrutar con ellos del trabajo y de un paisaje. Por otro lado, el carácter lúdico que apuntas era inevitable ya que la experiencia ofrecía todas las condiciones de lo que podríamos llamar una situación de juego. Era eso y no otra cosa lo que intenté provocar. Trabajar y disfrutar haciendo un vídeo que naturalmente mostrase eso mismo: a un grupo de personas con buen ánimo, rigor y alegría, realizando un trabajo.* <sup>339</sup>

Para la exposición colectiva *El resto. Superfluos y utópicos* comisariada por el crítico de arte y comisario Ángel Luis Pérez Villén en la Sala Puerta Nueva de Córdoba en noviembre de 2009, una edición de quince mil postérs DUDH tamaño A3 fue triturada para conformar la instalación específica titulada *Seven* que presentó siete cubos de madera de un metro cúbico cada uno y diez centímetros de separación entre ellos, sobre los cuales aparecía una gran montaña de papel fruto de la trituración de la edición. Estas acciones que convertían en tiras las ediciones mostraban que por medio de un acto de destrucción se podía generar un afecto estético preciso. La acción editorial implementada de manera singular a partir de las estrategias estéticas instalativas se convertiría a partir de ese momento en un nuevo aporte con el que proponer ideas ajustadas a los diversos espacios y contextos.

Las estrategias sin plan preciso ni fórmula se fueron desplegando conforme las si-

---

<sup>339</sup> Ibid. (pp. 23-24)



Fig. 195. Instalación *Seven*. Espacio de arte-Sala Puertanueva.  
Córdoba. Noviembre 2009.

tuaciones se iban dando; quiero decir, que el montón de papel triturado producido y presentado en Córdoba (noviembre 2009) fue almacenado para viajar meses más tarde en enero de 2010 hasta la galería Rafael Ortiz de Sevilla donde formó parte de la exposición *Human Rights Free Money* (Ver figura 196) para pasar posteriormente a ser depositada al lado de un contenedor de reciclaje de papel en el campus universitario de la misma ciudad en marzo de 2010. (Ver figura 197 y 198) Esta última instalación llevó por título *Partially Buried Recycling Paper Bin* (Contenedor de reciclaje de papel parcialmente enterrado) y fue una intervención directa en el espacio público inspirada en el proyecto de Robert Smithson *Partially Buried Woodshed* (Leñera parcialmente enterrada) realizado en la Universidad del Estado de Kent en el año 1970. Smithson haciendo uso de una excavadora fue cubriendo paulatinamente con tierra una casa, llevando a cabo una suerte de performance maquinal. Esta pequeña construcción (una leñera, *woodshed* en su término inglés) fue semienterrada y la acción, la *performance* de intenso magnetismo visual y sustancial resonancia conceptual, con los años considerada una de las producciones paradigmáticas del *land art* estadounidense de los años 70.





Fig. 196. Proyecto *Heap of Paper*. Galería Rafael Ortiz. Sevilla, marzo de 2010.

Las diversas ediciones de carteles revelaron la potencialidad del objeto relacional póster <sup>340</sup> entre el público interesado participante de los proyectos. Esta vía de distribución y participación servía efectivamente para concebir la obra de arte (la edición de carteles distribuible) como modesto gesto *relacional* (regalo) a compartir con la audiencia asistente.

---

**340** Una lista de las propuestas que hicieron uso de ediciones de carteles incluiría los proyectos: *STOP TV Poster Edition* del año 2003, las varias ediciones de carteles DUDH, la edición presentada en la Galería Helga de Alvear en el año 2006 invitando a participar en una jornada de ayuno con el proyecto *Fasting Proposal* (Propuesta de ayuno); *Free Money Poster Edition* (Edición de pósters Dinero gratis) presentada en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla en el año 2010; los carteles del *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition* (Edición de carteles Atlas de objetos abandonados) en sus ediciones de Bruselas del año 2013 y Kuala Lumpur del año 2015, y la edición del Atlas de Sevilla de próxima aparición que formará parte de la exposición *Between Debris and Things* (Entre basura y objetos) comisariada por Antonio Ruiz Montesinos para el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, CMGV; la edición producida en colaboración con la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia *Samen im Wald / Gold im Fluss* (Semilla en el bosque / Oro en el río) del año 2014; las versiones en castellano, inglés, alemán y catalán de las diferentes ediciones de las *Master Suppression Techniques Poster Edition* (Pósters de las Técnicas de supresión de la dominación) de los años 2013, 2014 y 2016; la edición de carteles del proyecto *Fuga de amor*, 2018, presentado en colaboración con el Centre del Carme de Cultura Contemporànea, CCCC, de Valencia en octubre de 2018.





Fig. 197. Instalación en la calle titulada *Partially Buried Recycling Paper Bin*.  
Campus Universidad de Sevilla, marzo de 2010

En el texto *Jesús Palomino. Contexto y lenguaje* escrito por el crítico Iván de la Torre Amerighi para la Revista EXIT Express en abril de 2010 consideraba que: “Desde este instante podríamos considerar al creador hispalense inserto en una esfera filológica, más allá de su dimensión artística, etiqueta que queda, en su caso, como referencia insuficiente.” Esta consideración apuntada por De la Torre Amerighi al resaltar mi interés por las palabras, la producción textual y la producción editorial se vería reforzada por las diferentes ediciones de carteles, pósters, folletos, pequeñas publicaciones, libros, etc. con su multifacética potencialidad visual y su versátil capacidad para la comunicación pública.

En el texto *Jesús Palomino. Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía* que el crítico Francisco Javier San Martín escribió para el catálogo de la exposición *Creative Inquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-interest* presentada en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga en abril de 2013, analiza detenidamente con estas palabras la edición de pósters *Free Money* asignándole una polisémica significación textual y visual:



Fig. 198. Instalación en la calle titulada *Partially Buried Recycling Paper Bin*.  
Campus Universidad de Sevilla. Marzo de 2010.

*Un escueto texto denotativo formado únicamente por dos palabras, Free Money acumula, sin embargo, una gran densidad connotativa, un amplio 'campo de dispersión', como le gustaba decir a Roland Barthes. Varias significaciones parásitas, alimentándose de la ambivalencia del enunciado, elevando la confusión para incidir más profundamente en la conciencia del destinatario. Una ambigüedad que hace más penetrante el texto publicitario. En el caso de los carteles de Jesús Palomino, la confusión consigue reunir en estas dos palabras los mecanismos de la agit-prop: en su versión imperativa –Liberad al dinero– predomina la agitación, la proximidad de un objetivo concreto a conseguir; pero en sus versiones más enunciativas –Dinero libre, Dinero gratis– comienzan a predominar los mecanismos de la propaganda, los de un objetivo estratégico o una tarea a largo plazo. El mismo texto, FREE MONEY, ocupa en solitario la superficie de cuatro carteles enlazados, y va degradándose desde un negro sólido hasta un blanco total, de manera que el mensaje acaba desapareciendo literalmente ante los ojos del espectador.* <sup>341</sup>

San Martín analiza con agudeza e intensidad la variedad de sentidos que la pro-

**341 V.V.A.A.** 2013. Jesús Palomino. *Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía*. Texto de Francisco Javier San Martín del catálogo: *Creative Inquiry Preparing and Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-Interest*. Edita CAC Málaga. (pp. 19-20)

puesta *Free Money* explotó al establecer un juego entre significado textual y desaparición de lectura en razón del desvanecimiento del texto. Si la lectura de los signos de la escritura es posible a causa del contraste entre fondo y figura (signo negro impreso o escrito sobre fondo blanco del papel), San Martín cuestionará elocuentemente: ¿qué acontece cuando la carencia de contraste, de diferencia, imposibilita la lectura? ¿Qué pretende comunicar la obra y el artista? De esta manera lo expresa en su texto:

*Free Money acaba en póster blanco que ya no remite al heroísmo del monocromo, sino a la nivelación entrópica que ha acabado con la diferenciación del color, con la pertinencia de la sintaxis, con la vida de las figuras. En Free Money, si nos atenemos de una forma mecánica a la secuencia de los cuatro carteles, seguramente interpretemos la pieza como una forma de afirmación del discurso por desaparición, pero si intentamos profundizar aún más en su complejidad semántica quizás descubramos que se trata, a la inversa, de un proyecto de desaparición del discurso por afirmación.*<sup>342</sup>

La edición se presentó en espacios galerísticos y museísticos convencionales distribuyéndose como obra de arte editorial. El público interesado estuvo invitado a tomar los ejemplares y llevárselos a su casa si ese era su deseo. El éxito de la obra estaría pues en su desaparición del espacio de la galería. Que la edición de carteles desapareciera significaba que la obra había tenido buena acogida. Al éxito por la desaparición, podría ser el lema de esta tipo de distribución objetual, insistiendo a su vez en la idea de gratuidad de los objetos de arte como posibilidad *relacional*. Siempre me resultó interesante esta idea de arte gratis y accesible como juego en el espacio público, ya que, desde mi punto de vista, las obras de arte pueden adoptar diversas vías de relación con la audiencia. El coleccionismo es tan sólo una de sus posibilidades; el libre juego de regalar los ejemplares en el espacio de la institución arte, podría ser efectivamente otra posibilidad no menos valiosa.

En ocasiones, los carteles aparecieron formando parte de la experiencia visual de las instalaciones, por lo general, encolados de manera directa en los muros de los espacios. Esta estrategia sencilla me resultó muy atractiva ya que mostraba el cartel en su función original de objeto de comunicación textual, visual y mural, a la vez que otorgaba a ese gesto una economía conceptual de gran eficacia, desnuda belleza y sencilla in-

---

342 Ibid. (p. 23)





Fig. 199 y 200. *Free Money Poster Edition*. Marzo de 2010. Imagen inferior: CAC, Málaga. 2013.



manencia. La sencillez del objeto póster acabó seduciéndome por su presencia silenciosa y por su eficiente y mundano carácter vinculado con la cultura visual urbana.

Mi interés estético por la producción visual vehiculada por la acción editorial, encontró una síntesis crítica de sus estrategias en el proyecto *Mountain* (Montaña) presentado en el CAC de Málaga en abril de 2013. La instalación ocupaba el espacio central de la sala del museo articulando en torno a ella la experiencia tridimensional, visual y de lectura de la muestra. *Mountain* fue una adaptación al espacio museístico de la obra *Partially Buried Recycling Paper Bin* presentada en plena calle en Sevilla en marzo de 2010. Los ingredientes eran similares (edición de pósters triturada y contenedor de reciclaje de papel) aunque en esta ocasión algunos ejemplares aparecieron junto a la obra encolados en la pared completando su sentido y su lectura. (Ver figura 202 y 203)



Fig. 201. Póster de la Declaración Universal de los Derechos Humanos del año 1948 en árabe.

*Mountain* presentó una edición de quince mil carteles de la Declaración universal de los derechos humanos en árabe, 42 x 30 cm cada uno, impresión offset en papel mate, ciento veinte gramos. Esta instalación fue concebida como instalación específica para Málaga, una ciudad que posee intensos vínculos con el mundo árabe y el Magreb

debido a su ubicación geográfica, su historia, su economía y su cultura. La obra guardaba a su vez relación con las reivindicaciones democráticas de la Primavera árabe y su reclamación de justicia y dignidad ciudadana. El espíritu que animaba a esta exposición en el CAC Málaga se orientó hacia la visibilización de lo político como factor moral. El color de los carteles de esta edición tan especial degradaba de negro a blanco haciendo uso de cinco colores de papel diferentes: negro, 75% gris, 50% gris, 25% gris y blanco. La mitad de la edición está impresa en tinta negra y la otra mitad en tinta blanca. Este diseño tan preciso conseguía que la degradación de fondos del papel generasen un efecto de aparición-desaparición del texto ya que ocurría que al coincidir tinta negra sobre fondo negro el texto fuera ilegible; lo mismo ocurría cuando coincidían tinta blanca sobre fondo blanco. La falta de contraste entre fondo y figura hacía imposible la lectura. Un gran mural encolado en la pared de la sala servía de fondo para la instalación que presentaba una gran montaña de papel triturado en el centro del amplio espacio del museo. Para llevar a cabo dicha montaña de papel se trituró la totalidad de la edición de carteles. Dicha pila de papel medía tres metros de alto, diez de largo y tres de ancho aproximadamente. La montaña prácticamente semienterraba el contenedor de reciclaje. *Mountain* era una metáfora visual que no pretendía proponer una lectura unívoca ni pretendía ser una ilustración directa de los acontecimientos ocurridos en las diferentes países árabes que lucharon por las mejoras democráticas de sus sociedades. *Mountain* surgió a raíz del evento histórico de la Primavera árabe, por mi interés en la demanda ciudadana que las sociedades del sur del Mediterráneo y el resto del mundo islámico expresaron de manera beligerantemente a partir del año 2010.

La hoja de sala de la exposición explicaba con estas palabras la intención del proyecto y el origen de la frase que daba título a aquel grupo de obras:

*Creative Inquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-interest, fue el título de la exposición de Jesús Palomino presentada en colaboración con el Centro de Arte de Málaga, CAC. Abril – Junio 2013. La traducción del título de la exposición al castellano sería: Investigación creativa preparando a un electorado educado en la voluntad de justicia social en lugar de simplemente el autointerés. Con esta frase Gayatri Spivak propone nuevas vías efectivas para las democracias contemporáneas sosteniendo que una sociedad cuyo electorado carezca de criterios políticos críticos y renovados, será probablemente presa fácil de la manipulación y la desorientación interesada, insistiendo en que debería ser la idea de justicia social la que prevaleciera a la hora de elegir a nuestros gobernantes. La pensa-*



*dora insiste en la necesidad de confrontar críticamente las políticas neoliberales cuyos intereses se orientan casi exclusivamente hacia prácticas económicas utilitaristas, el beneficio financiero ciego y desproporcionado, el control interesado de la información y la ruptura de los consensos sociales de justicia. Frente al galopante neoliberalismo actual, Spivak valora positivamente la emergencia de nuevas prácticas democráticas, que por su claro componente moral, tienen capacidad para actuar sobre la conciencia de los votantes. Cita entre otros a los movimientos Occupy Wall Street, Real Democracy Now, etc. Estas actuaciones poseen un carácter similar al movimiento español 15-M. Spivak sostiene que estas realidades políticas recientes, lejos de ser meras expresiones colectivas de frustración e ira, suponen la irrupción necesaria del factor moral en la vida pública, e insiste en el hecho de que sean movimientos dirigidos por ciudadanos y asociaciones de base que lleven a cabo su crítica por medio de prácticas novedosas y no convencionales. Todas estas reacciones democráticas a las que se refiere la autora están ocurriendo en España y el resto de Europa, Estados Unidos, México, la mayoría de los países del norte de África con la llamada “primavera árabe”, Oriente Medio, Rusia, China, etc., comenzando a ser un fenómeno social global simultáneo.*

De esta manera, el interés por actualizar el factor moral en la articulación social y democrática determinó el tipo de obra presentada en el CAC Málaga. Un grupo de trabajos fruto de mi estancia de investigación en Bélgica en el año 2012 que se articularon en torno a ideas de contenido político a partir de mensajes explícitamente expuestos. Entre las obras que ocuparon la sala del museo se encontraba *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition* (Atlas de objetos abandonados, edición de pósters) que presentaba una selección de cuarenta y ocho imágenes fotográficas que documentando el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas. La tirada de carteles de mil quinientos ejemplares de 87 x 63 cm cada uno, cuatricromía sobre papel mate de ciento veinte gramos, era de distribución gratuita. El bloque de carteles instalado en medio de la sala -- siguiendo de nuevo las estrategias instalativas de Félix González-Torres -- se distribuyó íntegramente en el período de duración de la muestra. El germen del proyecto venía de mi periodo de trabajo en Berlín, (Octubre 2005 a enero 2007) tiempo en el que quedé fascinado por los objetos que sin propietario aparente rodaban por todas partes en las calles. (Ver figura 204) De este impulso por documentar la singularidad objetual y la particularidad de las escenas urbanas surgió este Atlas después de meses de paseos en el espacio de la ciudad de Bruselas.

Una sencilla definición de la palabra Atlas podría ser: 1. Un volumen de láminas, planos o mapas que sistemáticamente ilustran un tema particular. 2. Un libro o conjunto



Fig. 202. *Mountain*. Centro de Arte Contemporáneo, CAC.  
Málaga. Abril de 2013.



Fig. 203. *Mountain*. Centro de Arte Contemporáneo, CAC.  
Málaga. Abril de 2013.



Fig. 204. Televisión abandonada en el espacio público de la ciudad. Berlín. Octubre 2005.

de mapas, a menudo acompañado de ilustraciones suplementarias y análisis gráficos.

3. Colección de diversos objetos agrupados o considerados como una totalidad. En el caso concreto de este Atlas, se documentó una colección de imágenes de objetos abandonados y encontrados en la calle. De esta manera, expliqué en mi web personal el ejercicio de deriva y *flânerie*<sup>343</sup> que supusieron los largos paseos llevados a cabo para la configuración de mi atlas urbano personal de objetos abandonados:

*Entre los meses de septiembre a diciembre de 2012 viví en Bruselas. Mi principal actividad fue andar por la ciudad dando largos paseos. Después de tres meses había visitado andando la mayoría de los distritos de la ciudad. Mi interés era conocer sus di-*

<sup>343</sup> *Flânerie* deriva del término francés original *flâneur* que significa: paseante callejero. La palabra *flânerie*, se podría entender como callejeo o vagabundeo, y haría referencia a la actividad de vagar por las calles, callejear sin rumbo ni objetivo concreto, permaneciendo abierto y receptivo a todas las vicisitudes y las impresiones que salgan al paso. El *flâneur* fue un tipo literario de la Francia del XIX especialmente común en las calles de París que llevaba aparejado un conjunto de rasgos variopintos de personaje indolente, explorador urbano, e individuo curtido en la calle. Fue Walter Benjamin en su ensayo *El libro de los pasajes* (escrito bajo la influencia de *El spleen de París* de Charles Baudelaire) quien convirtió al *flâneur* en objeto de interés estético como figura emblemática de la experiencia urbana moderna.

*versos barrios, disfrutar de primera mano su interesante arquitectura y tomarle el pulso a la diversidad humana y social de la capital de Europa. Recorrí la ciudad visitando los lugares de interés aunque también dejándome llevar de manera azarosa, paseando a la deriva, hacia zonas menos conocidas o céntricas. Durante esos paseos comencé a tomar imágenes de los objetos que iba encontrando en mi camino. Al comienzo, no presté mayor importancia a la toma de imágenes, haciéndolo de manera espontánea y nada programática. Después de un par de semanas, advertí la masiva cantidad de objetos que diariamente eran abandonados en el espacio público. Mi interés por documentar el encuentro con todos aquellos objetos en la calle se fue haciendo artística-mente más consciente e intencional. Cada día después de mis paseos al llegar a casa observaba sorprendido la enorme variedad y la precisa singularidad de los objetos encontrados. De esta observación surgió el Atlas of Abandoned Objects.*



Fig. 205. Bloque de pósters del *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition*.  
Centro de Arte Contemporáneo, CAC. Málaga. Abril de 2013.

Este *Atlas* se ha convertido finalmente en un gran archivo de objetos cuya vida social fue transformándose según su propietarios iban definiendo su uso en un ciclo de valor que pasó de la funcionalidad al abandono. En este estado de “orfandad” (objetos sin propietario) encontré los cientos de objetos que ahora conforman esta colección, este archivo que va tomando formas diversas según la necesidad expositiva. El *Atlas* también toma forma de series fotográficas de tal manera que se han presentado



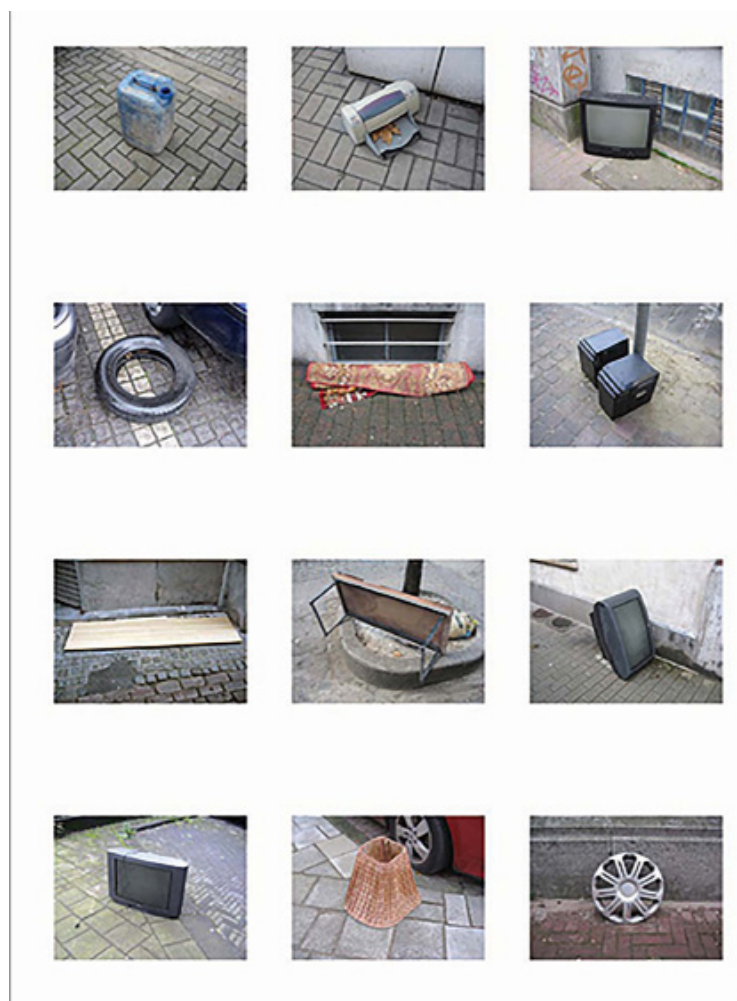


Fig. 206. Proyecto *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition*.  
Centro de Arte Contemporáneo, CAC. Málaga. Abril de 2013.

series que conformaban una suerte de taxonomía objetual en la que se clasificaban: ruedas abandonadas, embellecedores de ruedas de coches, colchones, piedras, sillas, mobiliario de todo tipo, trozos de maderas, botellas, panes, etc.

La obra *Migrant Items from Hasselt* (Productos migrantes de Hasselt) fue también realizada en este período de trabajo en Bélgica a raíz de la invitación a la exposición colectiva Hotel de Inmigrantes realizada en la *Open University of Diversity*, OUD (Universidad abierta de la diversidad) en la ciudad flamenca de Hasselt como evento paralelo a Manifesta 9. El proceso de esta pequeña instalación estuvo ligado a la temática de aquella singular exposición colectiva internacional que invitó a artistas a convivir durante diez días en las instalaciones de OUD participando en charlas, conferencias,

*performances*, visitas a la ciudad, fiestas, etc. Mi trabajo consistió en visitar cada día las pequeñas tiendas regentadas por inmigrantes de la ciudad de Hasselt para adquirir pequeños productos provenientes de países tan diversos como India, Pakistán, China, Turquía, Rusia, Nigeria, Senegal, Tailandia, Marruecos, etc. Todos aquellos pequeños productos de alimentación, higiene, información, alimentación, etc. fueron presentados directamente sobre el suelo de la sala de exposiciones conformando una sencilla e inmanente colección de *ready-mades* <sup>344</sup> que recordaban la disposición informal de los productos encontrados en cualquier mercadillo urbano callejero. Así, entre los objetos migrantes que el público podía observar en la pequeña instalación se podían encontrar: cocos naturales, aceite de jazmín perfumado para el pelo, periódicos en diversas lenguas, videos, harina de mandioca, latas de leche de coco, pasta china, café, etc. Una versión de esta misma obra se presentó en el CAC de Málaga en abril de 2013 -- bajo el título de *Migrant Items from Malaga* --, llevada a cabo siguiendo el mismo proceso de adquisición y selección de humildes mercancías en las tiendas de inmigrantes que rodean el centro de arte CAC Málaga. (Ver figuras 207 y 208)

---

**344** Los *ready-mades* son objetos ordinarios, convencionales y manufacturados específicamente elegidos por el artista y a veces singularmente modificados para cumplir una nueva función estética. En base a la simple selección y transformación un objeto puede ser resignificado para que los espectadores lo perciban de manera diferente. Los primeros *ready-mades* fueron concebidos por el artista francés Marcel Duchamp.





### 3.9. Textualidad y espacios de *participación* (2007-2018) *Peace Market / Peace Square*, 2011

El último capítulo del ensayo de Boris Groys *Introducción a la antifilosofía*<sup>345</sup> se abre con la esclarecedora frase: *La rivalidad entre la palabra y la imagen tiene, como es sabido, una larga historia*. El texto abordará con lucidez la relación entre las artes visuales y el lenguaje prestando especial atención a los usos artísticos que emergieron a partir de los años sesenta del siglo XX.<sup>346</sup> Groys comenzará por determinar la aportación que supuso el uso estético del lenguaje por parte de los artistas apuntando que:

*(...) el empleo de la palabra es visto en la mayoría de las veces como apertura de la obra de arte con respecto al mundo exterior, como retorno del arte al realismo, a la estrategia de copiar el mundo exterior -- aunque de una nueva forma --. (...) la imagen como tal no es de ninguna manera ajena al lenguaje, sino que ella sugiere siempre un mensaje mudo, un determinado 'querer decir'. El lenguaje no habitaría pues fuera de la imagen, sino más bien detrás de su superficie. En consecuencia, no debería resultarnos particularmente sorprendente que irrumpa sobre la superficie de las imágenes y que la imagen se ponga a hablar.*<sup>347</sup>

Groys sugerirá que, efectivamente, las palabras han aparecido, emergido en la superficie de las imágenes -- no de manera gratuita -- sino para hacer "hablar" a las imágenes de tal manera que puedan transformar su muda apariencia. Esta operación de emergencia y visibilización del lenguaje, llevará a Groys a constatar que el uso contemporáneo de las palabras como visualidad obedeció a una necesidad y a una voluntad de progreso estético y completitud comunicacional, propiciada por la lógica de

---

**345** GROYS, Boris. 2016. *Gotthold Ephraim Lessing, Clement Greenberg, Marshall McLuhan*. (p. 255) *Introducción a la antifilosofía*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

**346** Ibid. (p. 255) *"Me refiero a la irrupción de la palabra en la imagen que se produce en el contexto de los años sesenta, especialmente el arte conceptual, ya sea en la forma de explicaciones y reflexiones teóricas sobre los límites y los roles del arte que son presentadas en forma escrita e integradas a la obra de arte, como grabaciones sonoras del discurso hablado, tal como puede escucharse en las instalaciones actuales, o finalmente, también como citas poéticas que irrumpen en medio de las imágenes, tal como pueden verse por ejemplo en los cuadros de Anselm Kiefer. ¿Pero cómo llegan estos textos a la imagen? ¿Cómo llega la palabra hablada a una instalación artística?"*

**347** Ibid. (p. 256)

un tiempo histórico y un tipo de práctica -- el arte conceptual -- fuertemente estructurado e informado por la teoría lingüística. Haciendo uso de un símil psicoanalítico, Groys analizará el desvelamiento de la palabra en la imagen reconociendo que:

*El lenguaje es el inconsciente reprimido de la imagen, el deseo lingüístico del que ella representa tan sólo una mueca visible. Esto permite interpretar mejor esa irrupción del lenguaje sobre la superficie de la imagen que tuvo lugar en el arte de los años sesenta -- y continua desde entonces --. De ninguna manera se trata allí de un abandono de la estrategia del arte moderno, que apuntaba a tematizar el interior y lo medial oculto de la imagen. Aquella representa, por el contrario, el intento de penetrar aún más en el espacio submedial de la imagen y descubrir allí el discurso suprimido -- con todas sus dimensiones políticas y poéticas --.*<sup>348</sup>

Groys presentará una serie de ejemplos para ilustrar su análisis, apuntando cómo la propuesta conceptual del grupo británico Art & Language fue posible gracias a la fusión de los nuevos conocimientos en la teoría del arte y la lingüística (ésta última determinante para la aparición del grupo en la escena artística internacional); cómo la obra del artista belga Marcel Broodthaers no hizo sino integrar visual y *tridimensionalmente* el lenguaje vinculado a la conservación del propio arte y su transmisión; finalmente, apuntará cómo los versos manuscritos que acompañan a las imágenes en las pinturas de Anselm Kiefer -- apareciendo en la superficie de los lienzos al mismo nivel visual que lo pintado -- nos revelan las fuentes del autor y los textos que le inspiran e informan para llevar a cabo sus trabajos. Acabará anunciando las diferencias de uso de los primeros años sesenta con respecto a la emergencia del lenguaje en las prácticas actuales ya que:

*Mientras que en los ejemplos mencionados arriba, el uso del lenguaje en la imagen abrevia en el lenguaje de la teoría del arte y de la filosofía para tematizar el estatus de la obra de arte, el lenguaje que se emplea hoy se vuelve cada vez más pasional, psicológico y político; pero también, en muchos casos, cada vez más enigmático, poético y hermético (...)*<sup>349</sup>

Desde la perspectiva crítica que le otorgan su conocimiento del arte de las vanguardias, la historia de las ideas, la teoría de la comunicación y su cercanía a las prácti-

---

**348** Ibid. (p. 276)

**349** Ibid. (pp. 276-277)

cas de arte conceptual (tanto americanas y europeas como soviéticas), Groys no subestimaré la aparición ni el uso estético-visual del lenguaje en las propuestas artísticas ya que:

*Lo importante para mí es mostrar que este uso generalizado del lenguaje en el arte contemporáneo no obedece meramente a la cita, es decir, no se trata solo de un uso del texto como 'ready-made', sino que es el resultado ulterior de la búsqueda de la verdad medial del arte, tal como se practicó siempre en la modernidad.* <sup>350</sup>

Estas sugerentes lecturas del filósofo, historiador y crítico Boris Groys son traídas a este epígrafe con la idea de arrojar luz al uso del lenguaje mostrado por las obras que analizaré a continuación. Porque de uso de textualidad se trata, una textualidad visual presentada utilizando diversas y variadas estrategias de exhibición que en casi todos los casos se orientó hacia la *participación*.<sup>351</sup> La extensa gama de proyectos textuales -- propuestos con intención artística de contestación -- mostraban mi deseo de hacer visible ciertos mensajes directos de la manera más efectiva, lúdica e imaginativa posible, sin obviar el interés mostrado en el juego de palabras, la sinécdoque, el humor de los mensajes y la pertinencia de su localización en el espacio público. Estos proyectos no fueron meras citas, ni meros *ready-mades* textuales, como apuntaría Groys; ambicionaron la superación de las circunstancias históricas recientes en las que la precariedad ciudadana, el desprecio a la realidad de la cultura y la invisibilización de los artistas requería una confrontación y una contestación. La motivación primera de estos trabajos con referencia directa a la actualidad económica era introducir en el espacio público objetos de arte que diesen visibilidad a

---

**350** Ibid. (p 277)

**351** Ibid. (pp. 278-279) El texto acabará reforzando el valor del uso del lenguaje en las prácticas recientes sentenciando que: *No puede afirmarse pues que la frontera entre el arte y el lenguaje pueda ser estabilizada, ya que constantemente se la traspasa en ambas direcciones; ni tampoco que esta pueda ser abolida o deconstruida. Antes bien, constantemente se está comerciando a través de esta frontera, palabras e imágenes son transportadas, importadas y exportadas. Y la economía de este comercio es -- en muchos respectos -- el verdadero motor del desarrollo artístico de las últimas décadas. Esta economía tiene en realidad un significado mucho mayor para el arte de nuestros días que la economía del mercado del arte, tan inflacionariamente admirada y deplorada en los últimos años. Porque las obras de arte no son ante todo mercancías, sino muecas del querer decir, que causan una impresión obscena hasta que se les presta el lenguaje.*



la problemáticas sociales; finalmente, hacer emerger los conflictos ciudadanos del momento. A continuación presento una serie de proyectos vinculados a la textualidad que me ocuparon varios años en diversos países y localizaciones.



Fig. 209. *ON NOW NO WON (About a Present Not Achieved)*.  
Break Festival. Potemkin Village. Ljubljana, Eslovenia, noviembre de 2007.

La invitación de la curator francesa Stephanie Benzaquen al Break Festival 2.4. Potemkin Village celebrado en la ciudad de Ljubljana en Eslovenia entre los días 5 al 18 de Noviembre de 2007, permitió proponer el proyecto específico titulado *On Now No Won (About a present not achieved)*, un título de difícil traducción al castellano por el juego de sonidos y significados del original inglés. El proyecto específicamente concebido para la ocasión presentó un texto escrito con letras de hielo de unos cinco metros de largo y 60 cms. de alto emplazado en una céntrica plaza de la capital de Eslovenia. Sobre la hierba en la Plaza del Congreso de Ljubljana se podía leer en inglés un texto de hielo que literalmente traducido decía: *“Sobre un ahora no logrado”*. O lo que es lo mismo: *“Sobre un presente no conquistado”*.

Este anagrama realizado con las letras N, O y W presentaba una frase inglesa sencilla y humorísticamente sonora haciendo referencia a unas condiciones presentes



Fig. 210. *ON NOW NO WON (About a Present Not Achieved)*.  
Break Festival. Potemkin Village. Ljubljana, Eslovenia, noviembre de 2007.



congeladas, a un presente histórico no favorable. *On Now No Wow* quiso ofrecer una visión optimista y analgésica de la realidad a pesar de las dificultades presentes en la vida social eslovena. La frase pretendía espantar la negatividad reflexionando esperanzadoramente en la potencialidad del tiempo para la superación de las dificultades y los traumas. La obra y su texto pretendieron comunicar que las condiciones del presente, a pesar de las dificultades, nunca permanecen igual. El tiempo fluye y con él sus condiciones de posibilidad hacia la positividad; la negación no puede ser permanente. Así, un *presente no logrado* podría devenir un presente significativo a partir de nuevas posibilidades que abrieran el paso a un tiempo mejor. Por otro lado, *On Now No Won* intentó abordar humorísticamente la dificultad de manejar y controlar totalmente las circunstancias y condiciones de la realidad, reflexionando plásticamente sobre el valor de la serenidad y la calma como armas contra la frustración. El proyecto permaneció expuesto al público durante dos días hasta su total y paulatina desaparición en forma de agua sobre el parterre de aquel céntrico parque. Este proyecto seguía las estrategias usadas anteriormente en el proyecto del año 2006 *Anticongelante & 8 emisiones de radio*.

La utilización de textos como ingredientes críticos para la investigación plástica comenzó a desplegar paulatinamente su potencialidad visual conforme descubría las posibilidades diversas que los signos, las palabras y el libre juego del sentido y los mensajes podían ofrecer. Lanzar sencillas consignas a través de las palabras siempre me resultó de lo más atractivo. Esta estrategia encajaba bien en ciertos usos que desde mi juventud como grafitero ocasional o como artista interesado en las secuelas de las consignas *agit-prop* de los años sesenta. La eficaz técnica de las plantillas para esgrafiar ha sido utilizada de maneras diversas por la cultura urbana contemporánea en razón de su sencillez de producción y la versatilidad reproductiva. Una plantilla puede producirse sin gran esfuerzo (por ejemplo, en cartón) y usar en repetidas ocasiones obteniendo una imagen o un texto de apariencia visual similar. La plantilla puede ser así considerada como una accesible ejemplo de reproductividad casera y de baja tecnología con una alta efectividad como herramienta visual para la acción directa en el espacio público o en el espacio de una galería.

A partir de este planteamiento propuse una serie de proyectos que presentaron textualidad y visualidad que pudiese ser potencialmente reproducida tantas veces como se quisiera. Las primeras plantillas fueron presentadas en la exposición *Human Rights Free*



Fig. 211. Proyecto participativo *PEACE ZONE Action Graffiti Project*.  
Half House Art Space. Barcelona. Noviembre de 2010.

*Money* (Los derechos humanos liberan el dinero) en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla en enero de 2010. Este sencillo juego de palabras pretendía mediante el uso eslogan de la comunicación textual una lectura abierta de significados. Algunos de estos trabajos textuales ahondaban en el desgaste del sentido de ciertas consignas, en la entropía del lenguaje y en la pérdida de efectividad política de ciertas ideas. Los mensajes, a veces directos, en ocasiones contradictorios, y casi siempre visualmente efectistas, estaban realizados sobre aluminio recortado con tecnología láser resultando ser objetos de una alta naturaleza *relacional* y, subsecuentemente, atractivos para invitar a la *participación*.

El proyecto *Peace Zone Action Graffiti Project*<sup>352</sup> (Proyecto de acción graffiti zona de paz) fue una actuación colaborativa y grupal para designar espacios privados como lugares de paz. Se distribuyeron en total cincuenta plantillas de aluminio con el texto

---

**352 PEACE ZONE.** Consultada el 16 de febrero de 2018 en <http://peace-zone-action.blogspot.com.es> un dormitorio, un meeting point, etc. Cualquier espacio privado en el interior de una arquitectura que por medio de un texto esgrafiado pasaría por designación a convertirse en un espacio para la paz, considerándose como lugar que resistiría a las fuerzas impersonales de la intolerancia, la violencia y los sentimientos insolidarios.

*Peace Zone* <sup>353</sup> (Zona de paz) entre el público asistente a cada una de las presentaciones de la acción. Los colaboradores se comprometían a participar en la designación de lugares de paz por medio de la realización del *graffiti Peace Zone* en espacios privados situados en el interior de cualquier arquitectura ya fueran el salón familiar de una casa, el aula de un colegio, un lugar de trabajo, el cuarto de jugar, el patio interior de una casa, etc.

Los diversos espacios designados como lugares de paz fueron fotografiados por los colaboradores y recogidos en un blog específicamente creado para recoger las diversas actuaciones. Entre los espacios designados pude recibir los *graffitis* de un colaborador que designó un aula de la Facultad de BBAA de Cuenca, la designación de espacio de paz del patio del colegio en el que el crítico de arte y curator cordobés Angel Luis Pérez Villén trabaja, la caseta de unas mascotas designada como espacio de paz, etc. El blog *online Peace Zone* recogió todas estas actuaciones que respondieron a la propuesta inicial de manera completamente libre y espontánea. La distribución de las cincuenta plantillas de aluminio *Peace Zone* para designar espacios de paz funcionó a nivel *relacional* fuera de mi control como autor o responsable de la idea. Esta circunstancia pudo suponer un cierto desconcierto ya que el efecto de la acción era en todo momento incontrolable. Cada usuario aportaba libremente su acción que se sumaba de esta manera a una acción grupal, colectiva y dispersa de designación de espacios como lugares de paz. La disparidad de actuaciones y la diferencia estética tan obvia entre las múltiples reacciones y usos de la plantilla suscitaban curiosidad a los espectadores y a los participantes en el proyecto hasta el punto de convertirse en un aliciente motivador para algunos de ellos que realmente tomaron el proyecto -- la diseminación de espacios de paz por sencilla designación -- como un gesto realmente comprometido, en ocasiones, lúdico, y en otras, irónico, imaginativo, etc. La idea era hacer de la experiencia participativa una realidad estética a considerar por los colaboradores en el proyecto.

---

**353** *Peace Zone Action Graffiti Project* fue presentada por primera vez en: *HalfHouse Art Space* de Barcelona en noviembre de 2010; en la exposición colectiva *Sin título* celebrada en las oficinas abandonadas de un banco en la Gran Vía de Madrid en febrero de 2011; finalmente, en el *Seminario de la Cultura de la Paz "Creando y construyendo la Paz por medio del arte y la arquitectura"* presentado en colaboración con el Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada en la población de Vélez Blanco en Almería en julio de 2011. (Este último proyecto fue comisariado por el artista Isidoro López-Aparicio). **PEACE ZONE** Blog *online*. Consultada el 16 de febrero de 2018 en <http://peace-zone-action.blogspot.com.es>



Fig. 212. *PEACE ZONE Action Graffiti Project.*  
Half House Art Space. Barcelona, Noviembre de 2010.

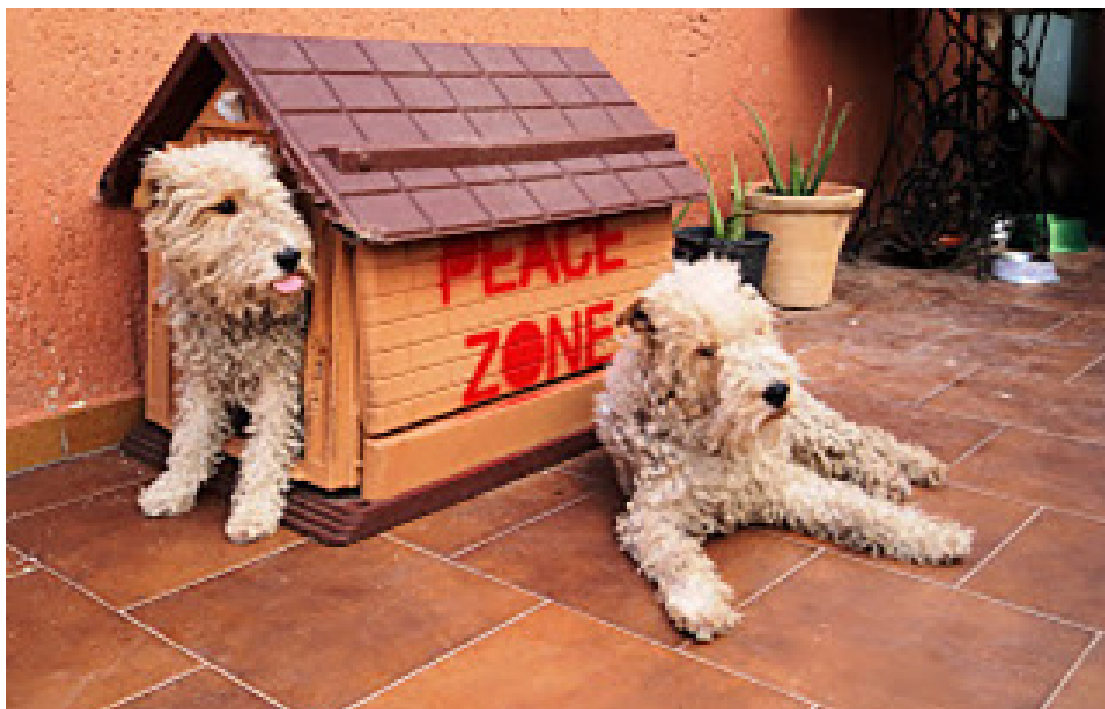


Fig. 213. *PEACE ZONE Action Graffiti Project.*  
Half House Art Space. Barcelona, Noviembre de 2010.



Fig. 214. Proyecto participativo *PEACE ZONE Action Graffiti Project*, 2010.  
(Patio del colegio Espinar de Córdoba designado como *espacio de paz*.)

La invitación a colaborar con la propuesta de arte público *Hambre*,<sup>354</sup> un proyecto patrocinado por las Ayudas a la Creación Contemporánea Matadero Madrid 2010, permitió ampliar el uso de la textualidad visual en el espacio público con unos inesperados resultados. Felipe Talo y Nuria Fuster, comisarios de esta singular propuesta aceptaron llevar a cabo el proyecto *Peace Market* (Mercado de la paz) que consistió

**354** De esta manera explicaron los comisarios Nuria Fuster y Felipe Talo el alcance de su propuesta: *Hambre es un proyecto de impulso, reflexión y análisis de la situación del arte contemporáneo en sus múltiples facetas. A la vez es una búsqueda de nuevas vías de exposición, de canales inéditos de desarrollo de la obra de arte, de difusión de trabajos artísticos y de participación en el proceso de creación y reflexión en todos sus niveles, uniendo a profesionales del arte con el entorno social y la comunidad donde se generan.*



Fig. 215. Proyecto específico *PEACE MARKET / PEACE SQUARE*.  
Mercado de Santa Isabel. Madrid, mayo de 2011.

en la designación del Mercado de Antón Martín de Madrid como lugar de paz. Esta designación fue llevada a cabo mediante la colocación de doscientas cincuenta banderas con el texto *Peace Zone* (Zona de Paz) serigrafiado sobre cada una de ellas. La acción se llevó a cabo el miércoles 18 de mayo de 2011 desde las 10.00 horas hasta las 17.00 horas del mismo día.

Como la propuesta comenzó sin tener en cuenta las circunstancias singulares que se dieron en Madrid durante aquellos días del mes de mayo de 2011, acabaría transformando su plan para finalmente sumarse a la espontánea manifestación del 15-M en la Puerta del Sol. *Peace Market* fue trasladada la mañana del 19 de mayo de 2011 a la manifestación que de esta manera quedó también designada como lugar de paz. El proyecto cambió su nombre pasando a llamarse *Peace Market / Peace Square* (Mercado de la paz / Plaza de la paz) y se sumó a aquella multitudinaria manifestación que convocó a diversos colectivos ciudadanos durante dos semanas en el espacio de esa céntrica plaza inspirados por el deseo de contestación democrática ante la grave quiebra de los consensos sociales que trajo la irrupción de la crisis económica del año 2008. Esta emergencia tomó su inspiración de movimientos internacionales de similar



espíritu entre los que podríamos considerar a *Real Democracy Now* (Democracia real ya), *Occupy Wall Street* (Ocupad Wall Street), la Primavera árabe, etc. En el catálogo del proyecto *Hambre* el crítico Pablo Flórez resaltaba el carácter flexible y mimético de las propuestas en el entorno urbano de Madrid escribiendo:

*Así se disponen las propuestas de Hambre. Estrategias de escapismo, huidizas al ojo y a la experiencia. Situaciones volátiles que atentan contra los preceptos canónicos que rigen el arte contemporáneo. El museo, la exposición, el experto, los medios de comunicación o el espectador no son ahora elementos necesarios para que la experiencia artística tenga lugar. Autónomas o independientes estas acciones sirven como propuestas propias del flâneur y del dandy, situadas al margen, sí, observando sin ser visto, visibles pero ocultas.* <sup>355</sup>



Fig. 216. *PEACE MARKET / PEACE SQUARE*. Presentado por Hambre durante las manifestaciones del 15-M. Puerta del Sol. Madrid, mayo de 2011.

---

**355** El catálogo de HAMBRE en su tercera edición titulada *El banquete* presentó las propuestas de Jaime de la Jara, Miguel Ángel Tornero, Jacobo Castellano, Felipe Talo, Nuria Fuster, Fernando García y Jesús Palomino. La publicación carece de referencia bibliográfica.

# INVISIBLE WAR

Fig. 217. *INVISIBLE WAR* Graffiti Project. Half House Art Space.  
Barcelona, noviembre de 2010.



Fig. 218. *INVISIBLE WAR* Graffiti Project. Half House Art Space.  
Barcelona, noviembre de 2010. [Detalle].

*Invisible War Graffiti Project* (Proyecto de graffiti Guerra invisible) fue presentado en el espacio Half House<sup>356</sup> de Barcelona a raíz de la invitación de sus comisarios Sinead Spellman y Alberto Peral. Durante dicha exposición la única obra expuesta en la sala de la galería fue esta plantilla de aluminio de (50x40) cms y tres milímetros de grosor cuyo texto recortado con láser decía *Invisible War* (Guerra invisible). El *graffiti Invisible War* estaba realizado con espray de color blanco sobre el muro blanco del espacio expositivo. La falta de contraste del texto, la carencia de diferencia entre figura (los signos del texto) y el fondo (el muro de la sala) impedían la lectura haciendo aparecer una textualidad de difícil visibilidad. Esta estrategia de visibilización de la invisibilidad fue utilizada en otros proyectos con similares efectos generando su resonancia de sentido a partir de un sencillo juego estético entre percepción y mensaje.

Para mi colaboración con la muestra colectiva *Sin título* realizada en enero de 2011 como experiencia expositiva comisariada y autogestionada exclusivamente por artistas en las dependencias abandonadas de una antigua oficina bancaria ubicada en la Gran Vía de Madrid, presenté *Unfinancial Times Graffiti Project* (Proyecto de graffiti Tiempos no-financieros), dos plantillas de aluminio de (50x40) cms. y tres mms. de grosor con un texto que ironizaba con el título del diario económico (*Financial Times*) al considerar el presente económico como ruinoso: efectivamente, tiempos no-financieros. Las plantillas fueron expuestas en una dependencia abandonada que mostraba un aspecto de alta entropía y ruina, cables colgando y suelos reventados. *Unfinancial Times* no pudo encontrar un espacio mejor (las oficinas abandonadas de un banco) para presentar su mensaje humorístico, irónico y desafortunadamente cierto.

La herramienta plantilla (de uso habitual en el ámbito gráfico de la cultura urbana e inspirada por el espíritu del *cultural jamming*) posibilitó el uso de textos en espacios de arte o el espacio público por medio de los cuales expresar reivindicaciones explícitas, pensamientos políticos para la *participación* o sencillos comentarios irónicos de contestación. El crítico Francisco Javier San Martín así lo entendió al analizar el proyecto *Stop War on People / Stop War on Workers Graffiti Porject*, 2012, (Proyecto de graffiti Detened la guerra sobre la gente / Detened la guerra sobre los trabajadores):

---

<sup>356</sup> Half House. 2010. Barcelona. Consultada el 17 de mayo de 2018 en <http://www.halfhouse.org>.



Fig. 219. *UNFINANCIAL TIMES Graffiti Project*, 2011.  
Exposición colectiva *Sin título*. Madrid. Febrero de 2011.

*En la impresión stencil, la plantilla, es a la vez una herramienta central y marginal. Aunque sea ella la que posibilita la imagen sobre el muro y su repetición en diferentes lugares, una vez realizada la serie su papel deviene prescindible, o quizás no, pero ya en calidad de elemento de archivo o fetiche, de documentación o como objeto de deseo. Stop War on People / Stop War on Workers forma un díptico de aluminio apoyado sobre la pared de la galería, en la que estas escuetas frases están perforadas. Por la claridad y limpieza de su diseño, así como por su colocación entre el suelo y el muro, remiten al minimalismo histórico; pero el mensaje que llevan inscrito ambas piezas se relaciona más concretamente con la corriente crítica que desde los años noventa se impuso la tarea de deconstruir el minimalismo en términos semánticos, inscribiendo sobre la afasia original de las esculturas de Judd o Morris elementos capaces de situarlos en otro plano de significación, capaz de inscribirse en un discurso crítico en torno al feminismo, el postcolonialismo, etc.<sup>357</sup>*

<sup>357</sup> V.V.A.A. 2013. Jesús Palomino. *Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía*. Texto crítico de Francisco Javier San Martín publicado en el catálogo de la exposición *Creative Inquity Preparing and Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-Interest*. Edita Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga. (p. 24)

Los mensajes transmitidos a través de estos textos recortados sobre una plancha de aluminio no buscaban sino introducir en el espacio público a partir de los medios proporcionados por las estrategias del arte contemporáneo aquellos comentarios políticos pertinentes que reflejasen la experiencia cotidiana de cientos de ciudadanos afectados por el colapso económico sobrevenido a partir de la crisis del año 2008. Para la exposición específicamente concebida para el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC, en abril de 2013 presenté una plantilla de gran tamaño (230x120 cms.) específicamente diseñada para la ocasión que reproducía el título de la muestra (Ver figura 221) y que fue reproducida tres veces en los muros del espacio del museo haciendo uso de *sprays* para *graffitis* de color verde creando una degradado progresivo desde un primer texto más claro hasta un esgrafiado final de color verde intenso más contrastado. El mensaje del texto sobre los muros expresaba la necesidad urgente de estructurar nuevos consensos democráticos en torno a la idea de justicia social. La frase procedía de la conferencia *A Borderless World* (Un mundo sin fronteras) impartida por Gayatri Spivak en la Universidad de Arizona en el año 2012.



Fig. 220. *STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS Graffiti Project*, 2012.  
Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga. Abril de 2013.

**CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST**

Fig. 221. *CREATIVE INQUIRY Graffiti Project*, 2013.  
Plantilla de aluminio de (230x120) cms. y tres mms. de grosor.



El lenguaje poético posee la capacidad de evocar la identidad, la geografía y la diversidad de matices culturales de una lengua. De modo que un poema podría enfatizar la particular perspectiva con respecto a aquellas situaciones y circunstancias que envuelvan y ocupen a un colectivo humano, una comunidad ciudadana o una sociedad. Consideré que la forma poética y el contenido de un poema podrían representar la estética de la vida y la comprensión de los conflictos de su entorno. A partir de esta premisa abordé mi colaboración con el *Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos Artifiariti* 2016. Consideré que a través de *un acto consciente de escucha* de un poema se podría acceder a una experiencia estética catártica de modesta transformación y, por qué no, quizás también de reconciliación con las tensiones acuciantes. Para llevar a cabo esta idea, entre los meses de octubre y noviembre de 2016 distribuí en los campamentos de refugiados saharuis de Tindouf, Argelia, una sencilla edición de mil ejemplares del poemario *Estado de sitio* de Madmoud Darwish.

De esta manera describí este poema lírico en mi libro *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*:

*Estado de sitio fue escrito en el año 2002 por poeta palestino Mahmoud Darwish en medio del asedio militar de la ciudad de Ramala en Cisjordania, Palestina. Por lo que he podido leer en alguna entrevista realizada a su autor, Darwish se desplazó voluntariamente a la ciudad sitiada de Ramala durante la Segunda Intifada para vivir junto a sus ciudadanos el asedio, reconociendo la enorme dificultad que supuso componer el poema ya que, al fin y al cabo, tuvo que escribirlo en mitad de una guerra. Si no recuerdo mal, Darwish comentó que después de seis meses el poema estaba acabado. Estado de sitio es un poema de un refinado lirismo que habla de cómo las madres a pesar de la guerra cuidan de sus hijos y de cómo los jóvenes amantes por la noches escapan al toque de queda para encontrarse; es un canto a la belleza de la vida a pesar de la crueldad del enemigo y una afirmación de la alegría a pesar de la presencia amenazadora de la muerte. La evocación de una resistencia nada ingenua y el entendimiento de una esperanza dialécticamente compleja traspasa todo el poema convirtiendo este texto en un buen ejemplo de alta poesía. Curiosamente su autor, a pesar de su rigor y altura, es muy seguido por los lectores del mundo árabe.*<sup>358</sup>

Continuando con el interés por la edición y la producción textual como estrategia de *participación*, aquel pequeño libro como objeto *relacional*, con su explícito

---

358 PALOMINO, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Athenaica Ed. Sevilla. (p. 58)



Fig. 222. Proyecto participativo *Reading\_State of Siege*, 2016. Artifariti 2016.  
Tindouf, Argelia. Octubre y noviembre de 2016.

y refinado mensaje poético, aportó los ingredientes necesarios para desarrollar el proyecto en el espacio humano, social y político de los campamentos, un lugar no siempre sencillo en razón de las difíciles circunstancias que sus habitantes padecen. La edición, distribuida íntegra y gratuitamente entre el público interesado, presentaba portadas de color verde; blanco, rojo y negro. Se imprimieron doscientos y cincuenta ejemplares de cada uno de estos colores citados que curiosamente son los colores de las banderas nacionales de Palestina y la República Árabe Saharaui Democrática. El último día del festival un grupo de actores-performers (cuatro hombres y dos mujeres) leyeron el poema *Estado de sitio*. El público invitado al evento se sentó en el interior de una jaima (una amplia tienda tradicional saharauí) enfrentando a los actores-performers. La lectura en árabe del poema duró aproximadamente cuarenta minutos y se llevó a cabo en total oscuridad. Los lectores se ayudaban de una pequeña linterna para leer el poema. Esta sencilla lectura cerró la edición del festival aquel año que había reunido a más de sesenta artistas de diversas nacionalidades a lo largo de diez días con la idea de producir obras y *performances*, participar en charlas, conferencias, reuniones y visitas de interés relacionadas con el conflicto del pueblo saharauí.

El Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, con ocasión de la exposición (Ex) *Posiciones Críticas* comisariada por Armando Montesinos y Mariano Navarro en colaboración con Santiago Olmo, Director del CGAC, organizó unas jornadas de debate entre críticos y artistas en las que se abordó la realidad actual de los profesionales y los agentes del arte en España. Estos encuentros públicos tuvieron lugar entre los días 17 de febrero y el 6 de mayo de 2017 bajo el título genérico de *Tentativas Críticas*. Mi participación en dichas charlas consistió en la redacción de una extensa entrevista *online* junto al responsable de la muestra Armando Montesinos. En dicho texto apuntaba la vinculación de mi proyecto estético con el viaje crítico, la investigación antropológica y el intercambio cultural. Expliqué con estas palabras la ambición del proyecto en Tindouf realizado en medio de un paisaje humano tan singular reconociendo que:

*Es cierto que en algunos de mis proyectos el intercambio humano, la investigación estética y el viaje crítico operan simultáneamente de manera tal que en ocasiones es difícil distinguir los límites de cada uno de esos ingredientes. Y todos se dan al mismo tiempo a modo de aventura; para mí aventurarse es sencillamente adentrarse en el ámbito de la alegría. ¿Si no de qué manera abordar desde la práctica artística el encuentro con otras personas; de dónde tomar impulso para el viaje? Para mí era sensiblemente obvio que este último proyecto específico realizado en los campamentos de refugiados saharauis de Tindouf en Argelia, donde se dan condiciones de fuerte precariedad, aislamiento y desánimo, no añadiera más negatividad al lugar sino más bien al contrario. Conocía el poema Estado de sitio de Madmoud Darwish, y me pareció más que pertinente editarlo de manera sencilla con la idea de distribuir una edición árabe del poema. (...) El libro, la idea, la edición actuó como objeto relacional en un lugar, los campamentos saharauis, donde la vida no es precisamente sencilla. En los campamentos ACNUR suministra alimentos, medicinas y atención básica; yo, un artista visual, les llevé un poema. El proyecto efectivamente participó de todos esos niveles citados de encuentro humano, investigación estética y viaje crítico; de hecho, su performatividad superó con creces todas mis expectativas. Fue un proyecto realmente feliz.*<sup>359</sup>

La performance *Reading\_State of Siege* fue presentada nuevamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, Musac, formando parte de la exposición colectiva *Provincia 53* comisariada por Juan Guardiola en enero de 2018, una muestra

---

**359 V.V.A.A.** 2017. *Tentativas críticas # 1. En conversación. Armando Montesinos y Jesús Palomino.* (pp. 88-96) Publicación editada por la Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Geral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela. Consultada el 25 de mayo de 2018 en [http://cgac.xunta.gal/ES/actividad-detalle/140/tentativas\\_criticas\\_debates\\_ESP](http://cgac.xunta.gal/ES/actividad-detalle/140/tentativas_criticas_debates_ESP).



Fig. 223. *READING\_State of Siege*. Artifariti 2016. Campamentos de refugiados saharais. Tindouf, Argelia. Octubre y noviembre de 2016.





Fig. 224. *READING\_State of Siege*Artifariti 2016. Campamentos de refugiados saharauis. Tindouf, Argelia. Octubre y noviembre de 2016.

que supuso la primera exposición realizada en España en torno a la cultura contemporánea del Sáhara Occidental, abordando su pasado colonial y su presente global, que reunió a más de cincuenta artistas españoles y extranjeros, e intentó superar los relatos ya existentes con la idea de construir un nuevo horizonte futuro para el Sáhara y sus ciudadanos. Manuel Oliveira, Director del Musac, prestó especial interés en llevar a cabo de nuevo la *performance Reading\_State of Siege* en la jaima *Tuiza*.<sup>360</sup> Dos jóvenes

---

**360** *Tuiza* es un proyecto y una propuesta de arquitectura del artista Federico Guzmán diseñado como espacio de reunión, charlas, conferencias y encuentros presentado para acoger diversas actividades de la exposición. *Tuiza* se inspira en la arquitectura y el espíritu de las tiendas tradicionales saharauis (jaimas) y ha sido expuesto en diversas exposiciones y eventos de arte como el Palacio de Cristal de Madrid en colaboración con el Museo Nacional Reina Sofía (2015), el Museo San Telmo de San Sebastián (2016) y el MUSAC de León dentro de la muestra Provincia 53 (2018), entre otros. Según el texto que describe el proyecto *Tuiza. Las culturas de la jaima*: “*Tuiza, en hassania, es un trabajo solidario colectivo; reunirse, participar y construir algo entre todos. Tuiza es, por tanto, la esencia de este proyecto de Federico Guzmán. Esta gran jaima es presentada como espacio de hospitalidad y conversación entre culturas, y para proponer talleres y otro tipo de actividades colectivas que tendrán lugar a lo largo del periodo expositivo.*” Consultada el 14 de febrero de 2019 en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/federico-guzman>.



Fig. 225. Proyecto *READING\_State of Siege*. Artifariti 2016.  
Tindouf, Argelia. Octubre y noviembre de 2016.

saharuis residentes en León, Cheikhna Sid'Ahmed y Abdi Budbuda, generosamente se prestaron a leer el poema en medio de la total oscuridad haciendo uso de una pequeña linterna para iluminar el texto. La lectura tuvo una duración aproximada de cuarenta minutos de intensidad sonora muy leve ya que las voces de ambos lectores no fueron amplificadas. Ambos *performers* seguían las sencillas instrucciones recibidas: leer con tono sosegado y tranquilo, leyendo como si lo hiciesen para sí mismos, eludiendo cualquier impostación innecesaria al no ser ellos ni actores ni profesionales de la declamación. Los colaboradores, con natural soltura, leyeron la totalidad del poema para hacer de aquel evento en torno a la voz, un momento de desnuda y directa sonoridad.



*Scroll Down\_Manifesto*, 2019 fue el más reciente proyecto textual específicamente realizado para la Residencia Carasso 2018 en colaboración con la *École de Hautes Études en Sciences Sociales* EHESS,<sup>361</sup> París, llevado a cabo entre el 15 de octubre de 2018 y 15 de enero de 2019 bajo la dirección del Profesor Jean-Bernard Ouedraogo, Director de estudios del *Institute Interdisciplinaire d'Antropologie du Contemporain*, IIAC. (Instituto interdisciplinar de antropología contemporánea).

*Scroll Down\_Manifesto*, 2019, fue una edición de veinte ejemplares y veintinueve páginas cada uno, en tinta negra sobre papel verjurado A4, ciento veinte gramos haciendo uso de la forma y el estilo de los manifiestos que desarrollé en París durante el período de residencia, teniendo en mente las revueltas y los disturbios ocurridos en la ciudad durante esos meses. El texto reclamaba un cambio de conciencia y una transformación en la orientación y la identidad de las energías sociales. El texto era, finalmente, no más que una propuesta textual-visual en relación con el tiempo presente de errores y esperanzas. El estilo lúdico y resistente de los manifiestos aportó la libertad estética adecuada para expresar algunas ideas que llevaba reflexionando hacía ya algún tiempo.

*Scroll Down\_Manifesto*, 2019 fue presentado y distribuido en la recepción de la *Maison de sciences de l'homme de París* (actual sede de *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, EHESS) ubicada en el número 54 del Boulevard Raspail de París. Sobre las mesas -- junto con el resto de publicaciones, folletos, periódicos y documentos que normalmente se ofrecían al público en este espacio académico e institucional -- en cierto modo, aquel texto intentó encontrar sus propios lectores hablando de ecología, estética, política y poesía, sobre la vida social y la guerra en Siria, sobre *el futuro como hecho cultural* y la necesidad urgente de nuevos enfoques para la crítica ecológica, etc. Haciendo uso de la forma literaria manifiesto -- una forma que habitualmente combina po-

---

**361** Escuela de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (fundada en el año 1947) es una institución pública pionera en la producción de innovadores métodos e ideas para la evolución de las humanidades y las ciencias sociales. El enfoque interdisciplinario, su perspectiva global y su abordaje altamente crítico del pensamiento social ha informado el pensamiento de algunos de los académicos franceses más conocidos como Fernand Braudel, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Claude Lévi-Strauss, Françoise Héritier, Marc Augé, Alain Touraine, Georges Didi-Huberman y Thomas Piketty, entre otros. Consultada el 15 de febrero de 2019 en <https://www.ehess.fr/en/node/13685>.



Fig. 226. Proyecto específico *Scroll Down\_Manifesto*, 2019.  
*École de Hautes Études en Sciences Sociales*, EHESS.  
París, 9 de enero de 2019.

lítica y estética --, y utilizando la imaginación textual para proponer mensajes políticos vinculados con la realidad social, mi manifiesto fue un intento más de liberar la imaginación de sus habituales estándares proponiendo la superación de las estrechas convenciones asumidas por la vida social. Mi manifiesto era tan sólo un manifiesto más para un tiempo cansado de manifiestos, con todo, era “el mío”. Pienso que necesario para dar forma a mi vivencia de la ciudad en aquellos meses de finales del año 2018 y principios del 2019. Registré -- negro sobre blanco -- un ejercicio personal de razonable escéptica esperanza como obra de arte presentado bajo mi mejor intención y voluntad para la ciudadanía de París.

**3.10. Localizaciones a la búsqueda de un nuevo contrato social y ecológico (2009-2015) *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015**



Fig. 227. 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar.  
Centro andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC. Sevilla, mayo 2009.

*20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar* fue un proyecto sonoro llevado a cabo en colaboración con el CAAC, Sevilla, específicamente realizado para el Huerto del Monasterio de Santa María de las Cuevas Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, comisariado por José Lebrero Stals, director de dicho centro de arte.<sup>362</sup> La producción del proyecto requirió realizar una grabación ambiental de ocho horas de duración. Los principales elementos sonoros distinguibles captados en el ambiente del huerto fueron pájaros, el rumor de la ciudad, el ruido del tráfico, aviones y algún helicóptero.

---

**362** La instalación se presentó al público los días 30 de mayo y 6 de junio de 2009. La grabación fue realizada con un equipo que constaba de un micrófono cordial de alta sensibilidad y ocho micrófonos direccionales situados estratégicamente en el centro del jardín. Para la reproducción de este audio se utilizaron veinte altavoces autoamplificados de 120 W instalados en una línea de cien metros de largo. Enlace al proyecto en la página del CAAC. Consultada el 24 de febrero de 2019 en <http://www.caac.es/programa/palomino09/frame.htm>.

Veinte altavoces situados en una sola hilera de cien metros de largo en uno de los caminos del huerto sirvieron para presentar la grabación de los sonidos del lugar que fue reproducida ininterrumpidamente a lo largo de ocho horas en cada una de las dos *performances* programadas. La presencia de la instalación en el huerto ayudaba a una escucha y una vivencia más atenta del lugar.

Para la ocasión se editó un catálogo-póster que explicaba las circunstancias y las razones de la propuesta a través de un texto crítico de José Iges y una conversación entre éste último y yo mismo, además de un CD que presentaba un fragmento de una hora del audio original de la obra. En el texto Iges intentó presentar las implicaciones de la propuesta con la intención de situarla críticamente en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas que han hecho uso del sonido como material creativo. Iges aclaró con precisión que:

*(...) se puede hablar de una instalación sonora y de un paisaje sonoro, por descontado. Pero la propuesta de Jesús Palomino tiene, desde un planteamiento que bebe de presupuestos conceptuales, relación estrecha con la acción y, en un cierto límite, con el concierto. El artista sevillano invita a los asistentes a deambular por la Huerta de la Cartuja de Sevilla en ocasiones muy precisas, dando lugar a una utópica proyección acústica a modo de concierto de ocho horas de duración, o a una acción sonora de esa misma longitud. Esto deja en absoluta ambigüedad el género al que la obra se adscribe, pues con toda justicia podríamos también considerarla como una instalación efímera, sin olvidar por supuesto que los propios espectadores son a la vez los sujetos de una acción motriz que activa la contemplación de la obra y los receptores de la proyección sonora que allí se efectúa. Estamos ante una obra que busca una acción temporal y un bajo impacto, según palabras de su autor. Así pues, obedece a una actitud ética del artista, que por una parte haría suyos algunos de los postulados de la Ecología Acústica en cuanto a la conservación del entorno acústico y a la recogida de las marcas sonoras del lugar, y por otra se apoyaría en una vivencia previa del propio lugar que se quiere transferir al espectador con ayuda del sonido.*<sup>363</sup>

Para la continuación desarrollar una lectura del trabajo en relación a la disciplina de la ecología acústica y sus implicaciones sociales, culturales y medioambientales concluyendo que:

---

**363 IGES**, José. 2009. *Elogio de la dimensión sonora*. Edita CAAC. Junta de Andalucía. Texto del folleto-poster publicado con ocasión del proyecto que incluye una conversación entre José Iges y Jesús Palomino y un CD con un fragmento de una hora de la grabación original.

*20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar nos invita a reflexionar con ayuda del sonido. A reflexionar sobre un lugar que a su vez obedece a un modelo en retroceso en nuestras alocadas y ruidosas urbes, entre las que Sevilla, pese a su indudable encanto, también se encuentra. Ese espacio otro, casi podríamos decir esa “heterotopía”, alude a otras relaciones de poder y a otros encuentros con el saber. Jesús Palomino hace con su obra un elogio de la dimensión sonora, pero cuidado: en ese sonido duplicado que nos propone puede el visitante quedar atrapado como Alicia ante el espejo. Y quizá la experiencia le cambie por dentro. Es la prerrogativa del arte.* <sup>364</sup>

En la conversación mantenida con Iges, definí mi relación con el lugar acentuando su naturaleza singular como patrimonio vegetal de la ciudad, reconociendo que en la propuesta había algo de campaña de publicidad, de presentación pública de un lugar tan hermoso, tranquilo y armonioso como aquel. Darlo a conocer a la ciudad formaba parte de la invitación del proyecto. De esta manera me referí a su mensaje:

*Una ecología urbana implicaría el interés por conocer de qué manera la realidad contemporánea de la ciudad está afectando al conjunto de los seres vivos, al medio ambiente y a los procesos de vida en el planeta. Obviamente, también conllevaría intentar equilibrar las relaciones y la vivencia de las ciudades con su entorno. Simplemente escuchar nos puede ofrecer una experiencia sonora inusual del paisaje de la ciudad, de su realidad y su presente. La escucha puede, obviamente, ampliar nuestra conciencia. Creo que lugares como esta huerta son patrimonio vegetal de la ciudad. La primera idea que tuve al visitar el lugar fue la posibilidad de publicitarlo, abrirlo para que cualquier ciudadano pudiera hacer uso de él. Si este proyecto consigue acercar, aunque sea sólo un poco, esta maravillosa huerta a los ciudadanos, pensaré que el proyecto ha tenido una utilidad clara.* <sup>365</sup>

A partir de la lectura de la obra, el texto de Iges introdujo en el discurso de mis propuestas la etiqueta de ecología acústica y el concepto de *paisaje sonoro*. El concepto de *paisaje sonoro* (*Soundscape*) surgió de los intereses investigativos desarrollados en la década de los sesenta por un grupo de trabajo dirigido por Murray Schafer (músico, compositor, ambientalista y profesor) en la Universidad Simon Fraser de Burnaby en Canadá. Schafer acuñó el término *paisaje sonoro* uniendo las palabras inglesas *sound* (sonido) y *landscape* (paisaje), creando así un nuevo vocablo que aunaría ambas realidades a partir del concepto de *soundscape*. Las ideas en torno al *paisaje sonoro* nos

---

**364** Ibid. (p. 1)

**365** Ibid. (p. 2)



explican cómo podemos distinguir y estudiar el universo sonoro que nos rodea. Para ello, Schafer fundó el *World Forum for Acoustic Ecology* (Foro Mundial para la Ecología Acústica) y el *World Soundscape Project* (Proyecto de Paisaje Sonoro Mundial) junto a otros investigadores como Barry Truax y Hildegard Westercamp, articulando el campo de los *Soundscape Studies* (Estudios del paisaje sonoro). Esta nueva disciplina investigó el sonido ambiental aglutinando conocimientos y prácticas provenientes de la acústica, el urbanismo, la música y las ciencias sociales. Schafer publicó en el año 1977 su influyente ensayo *The Tuning of the World* (La afinación del mundo) en el cual explicó su concepción de la ecología acústica y la estética investigadora que se desprende de su práctica. En términos sencillos, la ecología acústica podría ser explicada como la disciplina que estudia la relación, mediada por el sonido, entre los seres vivos y su entorno. Esta sencilla idea -- como dejaría patente Schafer a raíz del impacto conceptual y práctico de su propuesta -- introdujo epistemológica y estéticamente implicaciones sociales, culturales y ecológicas complejas ya que el sonido habita y ocupa casi todos los espacios de nuestra vida en la tierra, está presente en todas partes condicionando la vida humana y animal en la naturaleza.

El proyecto de Schafer *World Sounscape Project* (WSP) estableció por primera vez una acción de investigación educativa y estética que involucraba un ambicioso proyecto de archivo de sonido realizado por artistas, músicos e investigadores. El WSP surgió del intento inicial de Schafer de llamar la atención sobre las condiciones ambientales en relación al sonido. Conceptos tan familiares hoy en día como el *paisaje sonoro*, la contaminación acústica o la sociología sónica son realidades claramente relacionados con la crítica ecológica introducida por la investigación de Schafer. El proyecto WSP estaba comprometido con la realidad de la contaminación acústica en los entornos ciudadanos (específicamente con el entorno local de la ciudad de Vancouver en el que estaba ubicada la Universidad Simon Fraser) analizando los aspectos más duros del paisaje sonoro rápidamente cambiante. Según sus evaluaciones, la ciudad estaba generando una realidad ambiental mucho más ruidosa y perdiendo algunos de sus sonidos singulares debido en al rápido desarrollo tecnológico y urbano. En 1973, Schafer propuso *The Vancouver Project* (Proyecto Vancouver) un primer intento con el que contrarrestar todas esas experiencias de sonido negativas. El proyecto consistió en varias grabaciones al aire libre en el territorio y el entorno de la bahía de Vancouver. Estas grabaciones del paisaje fueron la primera muestra de preservación de los sonidos en relación con



la memoria histórica de ciertos enclaves y de paisajes específicos. La fortuna crítica de los conceptos de *paisaje sonoro*, contaminación acústica, ecología sonora, conciencia acústica, etc. despertaron el interés de muchos investigadores estructurando nuevas vías para la relación humana con los sonidos.

De manera somera apuntaría que las implicaciones en la vida cotidiana de la ecología acústica son múltiples y mucho más presentes en nuestra vivencia de lo que podamos llegar a sospechar. Si consideramos estas implicaciones con atención, encontraremos una larga lista de cuestiones sustanciales en relación con nuestra experiencia que tendrían relación con una nueva sensibilidad ampliada hacia:

1. El efecto de los *paisajes sonoros* en los seres humanos, las ciudades, la naturaleza, la planificación urbana y el diseño arquitectónico. (Jamás la arquitectura prestó mayor atención a la vivencia de los sonidos que en el presente.)

2. El despertar y el incremento de la conciencia acústica que ha transformado nuestros hábitos hacia unas más equilibradas actuaciones en relación con la producción del sonido.

3. La reflexión sobre el entorno sonoro urbano, la preservación de los *paisajes sonoros*, y la sensibilización en torno a los efectos de los sonidos humanos en la vida silvestre y la naturaleza.

5. El *derecho a la tranquilidad* que conllevaría la posibilidad de silenciar la experiencia en entornos urbanos, en espacios públicos, en paisajes naturales, etc. a partir de una pedagogía ambiental consciente y más sensible.

La ecología acústica de acuerdo con las propuestas de Murray Schafer trajo una crítica útil y sin precedentes para elevar la conciencia sonora en la vida de los ciudadanos. De tal manera que sus propuestas -- más que una simple táctica para combatir la contaminación acústica -- han buscado profundizar estética y culturalmente en el delicado equilibrio entre los seres vivos y el medioambiente. Desde una concepción expandida de la vida cultural del sonido, Schafer ha reconocido que la dominancia del ser hu-

mano en su entorno, con una actitud poco observadora y sensible hacia de los sonidos naturales (como por ejemplo, los sistemas de comunicación entre pájaros y animales) empobreció la vivencia humana alejándola del equilibrio ecológico y del entendimiento de las conexiones existentes entre los distintos ámbitos de la biosfera. Su ensayo *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (El paisaje sonoro: nuestro entorno sónico y la afinación del mundo), Schafer cuestionó la huella de la actividad humana considerando que:

*El paisaje sonoro del mundo está cambiando. El hombre moderno está comenzando a habitar un mundo con un entorno acústico radicalmente diferente a cualquiera que haya conocido hasta el momento. Estos nuevos sonidos, que difieren en calidad e intensidad de cualquiera de los sonidos del pasado, han alertado a muchos investigadores sobre los peligros del avance indiscriminado e imperialista de los numerosos y cada vez más intensos sonidos que inundan cada rincón de la vida humana. La contaminación acústica es en el presente un problema mundial. Parece que el paisaje sonoro mundial ha alcanzado la cima de la vulgaridad en nuestro tiempo, y muchos expertos predicen la sordera universal como la última consecuencia a menos que el problema pueda ser controlado lo antes posible.* <sup>366</sup>

De esta búsqueda de la escucha limpia o *clariaudiencia* <sup>367</sup> (*Claireaudience*, en inglés) surgió la propuesta en el CAAC de La Cartuja, cuyas dos sesiones se convirtieron en una intrigante ocasión para pasear prestando especial atención a la calidad acústica de aquel espacio vegetal de características tan singulares y que apenas había tenido uso desde su recuperación en el año 1992. (Fue sede de la 1ª Bienal de Arte de Sevilla y espacio de presentación de algunos otros proyectos de arte durante la Expo 92.)

Mi acercamiento estético a los espacios naturales se amplió a raíz de la propuesta *Oro* <sup>368</sup> presentada por Sierra Centro de Arte en Santa Ana la Real, Huelva, el 2 de julio de 2010, comisariado por Rubén Barroso. Un anillo de oro de ocho cms. de diámetro y

---

**366** SCHAFFER, Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt. Destiny Books. (p. 3)

**367** Ibid. (p. 11) Schafer reconocerá que: “La emergencia de la contaminación acústica como tema de interés público confirma el hecho de que el hombre moderno esté comenzando a limpiar el lodo de sus oídos y recuperando el talento para una clariaudiencia, para una escucha limpia.”

**368** Consultada el 24 de mayo de 2018 en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_DJEV-kZBr8&t=149s](https://www.youtube.com/watch?v=_DJEV-kZBr8&t=149s)

catorce gramos de peso (Ver figura 228) fue instalado en el interior de un pozo de agua horizontal excavado en la montaña por los campesinos locales. El anillo de oro fue enterrado y permanece hasta el día de hoy no visible para el público en el mismo lugar. El crítico de arte Juan Ramón Barbancho explicó en su reseña oportunamente que:

*(...) el agua que fluye de la montaña y que luego se distribuye para su uso en las albercas, los regadíos o el consumo de la zona, pasará a través del metal precioso. Eso es así formalmente, pero conceptualmente va mucho más allá. Independientemente de ser una acción extremadamente poética, se da en esta obra, por una parte, una 're-significación' del lugar, un marcar el espacio que los habitantes de la zona sabían que existía, pero la mayoría no sabían dónde. Por otra parte, se produce una especie de metamorfosis de los elementos, convertidos ahora en signos. El carácter de tesoro del oro pasa al agua, el verdadero tesoro de la zona, que en ocasiones sufre sequías.*<sup>369</sup>

En el texto de presentación del proyecto expliqué de manera explícita mi manera de abordar la propuesta en el espacio natural de la finca llamada de los Veneros:

*La primera vez que visité Santa Ana La Real fue el pasado mes de abril de 2010. Me quedé impresionado por la belleza del paisaje y por la variedad y riqueza de los bosques y las plantas. Había agua por todas partes y en la Finca de Los Veneros los arroyos y las albercas estaban rebosantes. Era el principio de la primavera y la naturaleza estaba plétórica. Me llamó poderosamente la atención la "caña" situada en Los veneros. (La "caña" es una técnica tradicional de extracción de agua que consiste en excavar un túnel horizontal en la falda de alguna montaña con la idea de almacenar el agua de lluvia que se va filtrando a través de la roca. La "caña" es algo así como un pozo horizontal). Este pozo en la finca de Los Veneros alimentaba una pequeña alberca al aire libre que, durante mi primera visita, estaba llena hasta el borde de un agua de color verde esmeralda. Era evidente que Los Veneros era el lugar del agua, así que desde el primer momento sentí que sería interesante hacer algún proyecto artístico en el que el agua fuera el motivo y el tema principal. Después de pensar diferentes opciones propuse a Rubén Barroso, Juan Antonio Jara y Victoria Rodríguez (responsables del Centro Sierra) el proyecto Oro. El proyecto consiste en la colocación de un anillo de oro de 8 cms. de diámetro en la boca de la caña situada en el interior de un túnel. La pieza de oro no está visible al público. ¿Qué pretende el artista al colocar una pieza de oro en el interior de la "caña" de Los Veneros? ¿Qué quiere decirnos con esta acción? ¿Por qué la obra permanece oculta a la vista de los espectadores? ¿Por qué el artista propone introducir un objeto valioso de oro en el interior de la tierra? Como ya dije, desde mi primera visita, Los Veneros me cautivó por la riqueza de su agua, por el entorno natural*

---

**369 BARBANCHO**, Juan Ramón. 2010. *Miradas: Sierra Centro de Arte*. ART NOTES n° 33, 2010.



Fig. 228. Oro, 2010. Centro de Arte Sierra. Santa Ana La Real.  
Huelva, julio de 2010.

*de la sierra y por la calidad del silencio. Alguien me ha dicho que de noche se pueden ver con claridad las estrellas en el cielo. Posiblemente lo especial del lugar ha hecho que ahora en él se abra el Centro Sierra. Un proyecto socialmente ambicioso y culturalmente valiente en torno a la reflexión artística contemporánea y la producción de proyectos de arte en la naturaleza. ¿Estará el artista queriendo poner el oro dentro de la tierra como si fuera una semilla? ¿Quizás está queriendo valorar el lugar y su agua? ¿Qué fruto se extrae de una semilla de oro?* <sup>370</sup>

Como secuela de la interesante potencia relacional de la forma anillo-aro dorado, presenté el proyecto *Gold One To One*, 2013 (Oro persona a persona) que consistió en

---

**370** El proyecto Oro, 2010 fue incluido en el proyecto *Earth Water Catalogue* iniciado y editado por el artista Uwe Laysiepen – Ulay. Consultada el 12 de junio de 2018 en [www.earthwatercatalogue.net](http://www.earthwatercatalogue.net).





Fig. 229. Oro, 2010. Centro de Arte Sierra. Santa Ana La Real.  
Huelva, julio de 2010.



Fig. 230. Oro, 2010. Centro de Arte Sierra. Santa Ana La Real.  
Huelva, julio de 2010.



Fig. 231. *Oro*, 2010. Centro de Arte Sierra. Santa Ana La Real.  
Huelva, julio de 2010

la sencilla instalación de dos anillos de oro de veinticuatro quilates y ocho centímetros de diámetro cada uno en el espacio central del Centro de Arte Contemporáneo, CAC Málaga. (Ver figura 232) Durante dos meses, ambos aros permanecieron expuestos a la vista del público colgados de sendos clavos de cobre sobre el muro de la sala central de exposición. Una persona perteneciente al personal del museo (específicamente designada para llevar a cabo esta acción *performativa*) explicaba a los visitantes la idea del proyecto. El público, siguiendo las instrucciones del artista, fue invitado a tocar, observar y explorar directamente los dos aros de oro. Al final de la exposición, ambos anillos fueron instalados en el espacio central del museo en los dos puntos más altos del edificio siguiendo su eje longitudinal. Su presencia -- durante doce meses -- fue discreta, casi invisible, a pesar de que, efectivamente, eran reales objetos de arte en exposición.

Este recurrente uso del material oro me llevó a entender su alta potencialidad simbólica y comunicativa, su eficacia relacional. Ya fuera sencillamente presentado en público como objeto de arte o escondido como secreto público, el oro, su idea y su resonancia funcionaban a la perfección para despertar el interés de la audiencia. Un peque-





Fig. 232. *Gold One to One*, 2013. Centro de Arte Contemporáneo. CAC, Málaga. Abril de 2013.

ño objeto de oro sirvió para el propósito de la nueva idea a proponer en colaboración con la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg, Alemania, con el proyecto *Samen im Wald / Gold im Fluss*, 2015 <sup>371</sup> (Semilla en el bosque / Oro en el río). Esta propuesta fue un proyecto de *arte participativo* y una *performance* delegada (*Delegated Performance*) realizada *específicamente* para la realidad del territorio de Bamberg. Durante todo el tiempo de la exposición un *performer* explicó al público asistente la idea del proyecto, a la vez que podían tocar, observar detenidamente, y preguntar sobre la pequeña pieza de oro.<sup>372</sup> La semilla de oro fue enterrada en el bosque de Bruderwald al final de la exposición, y esta acción certificada oficialmente por un notario de la ciudad de Bamberg. (Ver figuras 233, 234 y 235) De esta manera explicó la obra el artista y crítico estadounidense Charles Citron:

**371** Una versión de la obra *Samen im Wald* fue presentada en: **V.V.A.A.** 2015. *Magazine Villa Concordia*. Edita Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania.

**372** Esta escultura de oro representaba miméticamente una semilla de dátil. El dátil había sido adquirido en uno de los establecimientos turcos del centro de la ciudad, comido y usada su semilla con fines artísticos.

*Durante la exposición en la galería de la Villa Concordia los espectadores entraron ordenadamente según un número asignado conformando grupos pequeños y conducidos al espacio de exhibición para reunirse alrededor de un pedestal de madera en el que se mostraba una semilla de dátil realizada en oro y protegida por una pequeña vitrina de plexiglás transparente; la semilla estaba a su vez dentro de una caja de cerillas de cartón. Un joven de aspecto callado, casi monacal, dirigió la ceremonia; tomó la semilla de la caja y la mostró en silencio al grupo. La semilla pasó silenciosamente de mano en mano entre los espectadores que vieron su forma, sintieron su peso, observaron su lustre dorado, susurraron entre sí, rieron, intrigaron e hicieron bromas y preguntas. En la intriga del momento, el performer describió el proyecto: la semilla se plantaría en el bosque cercano de Bruderwald. En cuanto a la propuesta de instalar siete anillos en el Regnitz, a cada espectador se le dio un panfleto con un mapa del río, marcando los siete puentes y los nombres de las profesiones de siete ciudadanos de Bamberg elegidos para instalar -- dejar caer -- los anillos en el agua: el alcalde, un maestro de escuela, una niña de siete años, una voluntaria, una ama de casa, un dignatario de la ciudad, un pescador, etc. Siete anillos para las siete colinas alrededor de la ciudad de Bamberg (como en Roma). Posteriormente, el público pasó el anillo alrededor del círculo de personas de mano en mano, algunos se lo colocaron en las muñecas como un brazalete, otros lo sostuvieron entre sus dedos, etc. La acción se convirtió en un evento escultural íntimo energizado por el aura de la forma (según Walter Benjamin). Un grupo de iniciados desconocidos formaron un círculo alrededor de la reliquia, desmitificada por la caja de cerillas, una casa que contenía, “la semilla del yo”.<sup>373</sup>*

Tal y como recoge el texto de Citron, en la misma exposición se presentó también el proyecto *Gold im Fluss* (Oro en el río) que propuso como idea la realización de un *landmark* invisible en la ciudad de Bamberg con la ayuda de siete anillos de oro específicamente instalados en siete puntos diferentes del río Regnitz. La idea era instalar estos siete aros en el fondo del cauce del río llevando a cabo su instalación (arrojándolos) desde los siete puentes principales de la ciudad.

En el ensayo de reciente publicación *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)* narré de la manera siguiente las vinulaciones paisajísticas y culturales del proyecto con el contexto de la ciudad de Bamberg:

*Todo en Bamberg estaba lleno de una historia claramente vinculada con la presencia del agua y una antigua cultura fluvial. Para dirigirme hacia el río sólo debía tomar*

---

**373 CITRON**, Charles. 2015. *Jesús Palomino. The Journey of a Story*. Exposición *Samen im Wald, Gold im Fluss*. Internationales Kunstlehaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Diciembre de 2014. Consultada el 27 de junio de 2018 en [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/14-12-01\\_TxExp.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/14-12-01_TxExp.pdf).



Fig. 233. *Samen im Wald / Gold im Fluss*, 2014.  
Bamberg. Septiembre de 2014.

*la calle Concordia (Concordia Strasse, en alemán) en dirección al Hain Park. Una vez en el río, seguía un sendero ribereño que se prologaba hasta el cruce con el Main-Donau Kanal, donde las aguas se ensanchaban dando paso a barcos de gran tamaño dedicados al transporte de mercancías y ocasionalmente de pasajeros. Aquel canal conectaba las cuencas de los ríos Main y Donau («Meno y Danubio», respectivamente en castellano) haciendo posible la navegación fluvial desde Róterdam en el Atlántico Norte hasta la ciudad búlgara de Constanza. El navegar de las grandes barcasas con su llamativa lentitud hacía funcionar a toda velocidad mi imaginación pensando que los barcos navegarían desde Holanda llevando mercancías y noticias pasando por los puertos de Frankfurt, Nüremberg, Viena, Belgrado y más allá Budapest hasta terminar su singladura en el Mar Negro después de 3.200 kilómetros. Entre el norte y el sur de Europa, todas esas ciudades estaban conectadas a través del agua. Bamberg era uno de esos puertos fluviales justo en mitad del recorrido. Mi lectura de Bamberg no había sido pues equivocada al vincularla con la memoria del agua y con aquella vía civilizatoria de importancia mayor. De todas aquellas sugerentes resonancias históricas y*



Fig. 234. *Samen im Wald / Gold im Fluss*, 2014. Un proyecto en colaboración con Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Septiembre de 2014.



Fig. 235. *Samen im Wald / Gold im Fluss*, 2014. Un proyecto en colaboración con Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Septiembre de 2014.





Fig. 236. *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015.  
 Bienal de Arte de Ekaterinburgo. Rusia, septiembre de 2015.

*culturales surgieron mis dos propuestas concebidas específicamente para Bamberg y su vínculo antiguo con el río.*<sup>374</sup>

Los entornos paisajísticos naturales susceptibles de convertirse en material para proyectos participativos ocuparon mi tiempo y mis intenciones cada vez con mayor claridad. Este interés por realizar un comentario ecológico a través de la realidad de un lugar se convirtió en una constante que deparó resultados visuales y *participativos* valiosos. El agua, el oro, el río, el sonido en el entorno natural de un jardín o un paisaje, anunciaban ahora la búsqueda de nuevos contratos sociales con la naturaleza. Así lo entendí al

---

**374 PALOMINO**, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Athenaica Ediciones Universitarias. Serie Arte Contemporáneo, Sevilla. (p. 151)



Fig. 237. *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015.  
 Bienal de Arte de Ekaterinburgo. Rusia, septiembre de 2015.



Fig. 238. *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015.  
 Bienal de Arte de Ekaterinburgo. Rusia, septiembre de 2015.



proponer el proyecto *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015 realizado a raíz de la invitación de la tercera Bienal Internacional de Arte de Ekaterimburgo en Rusia. Esta propuesta pretendía llevar la experiencia del *paisaje sonoro* a la vivencia cotidiana de los ciudadanos a partir de la grabación de los sonidos de la naturaleza realizada en la remota población de Kalach en los montes Urales. Para alcanzar esta aldea se utilizaron los trenes de la Compañía de vía estrecha de Alapayevks. Finalmente, la grabación fue reproducida en la fábrica de motocicletas Ural en la población de Irbit el día 4 de agosto de 2015 durante las ocho horas de la jornada laboral. Esta actuación que abordó cuestiones de ecología acústica a partir de un proyecto de *arte participativo* tomó dos formas: fue por un lado, una instalación de sonido presentada en las salas de exhibición de la Bienal; y fue por otro lado, un video *making of* que documentó el proceso y la aventura del proyecto.<sup>375</sup> Según escribió la comisaria Genia Tchaika, responsable del programa de residencias de la Bienal de Ekaterimburgo:

*Lo que el artista trajo en el tren desde un remoto espacio natural fue valioso no sólo como recurso natural único, sino como experiencia que recibimos por medio de una performance de sonido llena de riqueza simbólica. Según la visión del artista, traer el paisaje sonoro desde la apartada población de Kalach hasta la planta de montaje de las motocicletas Ural en la ciudad de Irbit, disparó una retadora experiencia estética confrontando la actividad industrial humana y nuestro entendimiento contemporáneo de la naturaleza. Para Jesús Palomino como artista es esencial remarcar que en el presente cualquier diálogo social que trate sobre la actividad económica, la naturaleza y la industria, debería estar interesado en los discursos de la ecología humana y el desarrollo sostenible.*<sup>376</sup>

El proyecto encajó en las premisas contextuales de la Bienal<sup>377</sup> cuyos intereses curatoriales buscaban proponer proyectos de arte vinculados con la realidad industrial

---

**375** Enlace al proyecto en Vimeo. Consultada el 13 de febrero de 2019 en [http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-KS\\_Info.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-KS_Info.html).

**376 V.V.A.A.** 2015. *Catalogo Ural Biennial of Contemporary Art. AIR Program 2015*. Ekaterimburgo, Rusia. Edita Ural Branch National Centre of Contemporary Arts. (pp. 24-25)

**377** Varios fragmentos de audio de esta propuesta fueron presentados en Amsterdam en diciembre de 2018 en colaboración con el proyecto *Rijksakademie Radio*, 2018 comisariado por Ja Ja Ja Nee Nee Nee y Ana María Gómez López para la Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Consultada el 24 de febrero de 2019 en <https://www.rijksakademie.nl/NL/rijksakademieopen/rijksakademieradio-2018/>.



Fig. 239. *Kalach's Soundscape for Citizens*, 2015. Vista de la instalación sonora en la fábrica de motocicletas Ural en la ciudad de Irbit. Julio, 2015.

en la región de los Urales y el futuro de sus comunidades ciudadanas. De ahí, que la *participación* directa y generosa de la Compañía de trenes de vía estrecha de Alapayevks se convirtiese en un ingrediente de esencial importancia para la significación social del proyecto.<sup>378</sup>

Mi interés creciente por la potencialidad de las prácticas de arte contemporáneo para tematizar visualmente ciertas problemáticas medioambientales me llevó en junio de 2017 a participar en el seminario *Rencontres et formes de représentation à l'ère de la mondialisation* (Encuentros y formas de representación en la era de la globalización)

---

**378** La Compañía de trenes de Alapayevks es una sociedad anónima autogestionada por un grupo de ciudadanos de aquella zona de los Urales. Una gran parte de su red ferroviaria (trescientos kms.) ha sobrevivido hasta ahora permaneciendo en servicio para el tráfico de pasajeros y de mercancías. La historia de esta compañía ferroviaria es un ejemplo de equilibrio y respeto hacia la naturaleza favoreciendo durante años las actividades económicas humanas sostenibles. Supongo que esta particularidad hacía que los trenes de Alapayevsk transmitieran un aire de humanidad tan cercano. Parecía ser un tren de las personas y las comunidades, una compañía al servicio de sus clientes en un territorio ciertamente remoto y carente en ocasiones de carreteras u otras vías de comunicación.

celebrado en la *École de hautes études en sciences sociales*, (Escuela de estudios avanzados en ciencias sociales) EHESS, de París. Aquel seminario me brindó la oportunidad de presentar la conferencia *Air Soil Water Finances. (Dialectics of Value Representation at the Search of a Narration.)*<sup>379</sup> (Aire, tierra, agua, finances. Dialéctica del valor de representación a la búsqueda de una narración.) El encuentro de dos días de duración reunió a investigadores del ámbito de la sociología, la antropología, la psicología social y a artistas de diversas disciplinas (teatro, danza, artes visuales, etc.) con la idea de articular un diálogo en torno a posibles vías de colaboración y producción cultural entre expertos de la ciencias sociales y artistas profesionales. Para la ocasión basándome en la serie de dibujos *Air Soil Water Finances Email Drawings*, 2016 (Ver figura 240) presenté una conferencia en torno a las aportaciones críticas de la teórica social Saskia Sassen.

En su reciente ensayo *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global* Sassen definió la expulsión como la clave invisible más característica del actual proceso de globalización. Su autora utilizó el término para identificar la brutalidad y los efectos colaterales que sufren millones de personas expulsadas por la guerra, la pobreza estructural, el hambre, el desempleo de larga duración, el encarcelamiento o la destrucción del medio ambiente natural. Las expulsiones de Sassen no son ficticias ni representan abstractas especulaciones. Sus conclusiones se basaron en investigaciones empíricas precisas que señalan dónde el sistema se desmorona para grandes grupos de ciudadanos<sup>380</sup> explorando a nivel global casos bien documentados en el borde sistémico. Estos casos presentan manifestaciones objetivables y cuantificables que la pensadora intenta hacer visibles a través de un riguroso análisis socio-económico de radical pertinencia. Los diversos ejemplos a las que la pensadora hace referencia son:

---

**379** En castellano: *Dialéctica del valor de representación y biopolítica a la búsqueda de una narración*. Enlace al texto inglés de la presentación en EHESS, París. Consultada el 24 de febrero de 2018 en [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/AIR\\_SOIL\\_WATER\\_FINANCES\\_June2017.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/AIR_SOIL_WATER_FINANCES_June2017.pdf).

**380** En su ensayo *Necropolítica* el filósofo camerunés Achille Mbembe definirá este término como el uso social y político para determinar qué ciudadanos podrán sobrevivir y a cuales se les retirará ese derecho a la supervivencia en base a un endurecimiento estructural de sus condiciones de vida. Mbembe fue el primer académico en acuñar y utilizar críticamente el término necropolítica. En **MBEMBE**, Achille. 2003. *Necropolitics*. Edited by Public Culture Duke University Press. (pp. 11- 40)

1. La expulsión masiva de ciudadanos hacia los márgenes sociales por medio de prácticas económicas brutales. (Estos fenómenos sistémicos son reforzados por la cultura de un nuevo capitalismo generando una depuración social de escala global.)

2. La adquisición y la explotación (agrícola, minera, de recursos, etc.) de vastos territorios por parte de corporaciones privadas supranacionales.

3. La financierización de casi todos los aspectos de la realidad incluyendo los servicios, el mercado de riesgos, la biosfera, el paisaje, las personas, la educación, etc.

4. La destrucción del medio ambiente y el uso abusivo de recursos naturales incluyendo entre ellos el agua, el suelo y sus minerales, el aire, la fuerza de trabajo humana, etc.

La obra *Air Soil Water Finances Email Drawings*, 2016 llamó la atención del comisario hindú Arunkumar Hosamane, director de la Fundación Sara Centre. Esta serie de dibujos formó parte de la propuesta participativa *Community Walk 156 kms.*<sup>381</sup> que organizó una exposición ambulante y portátil invitando a reflexionar en torno a nuevas vías de *participación* ecológica. *Community Walk 156 kms.* consistió también en una intensa campaña de concienciación pública en torno a las dificultades medioambientales que amenazan a la región de Karnataka en la India. La acción del proyecto se llevó a cabo a través de charlas, conferencias, performances y exposiciones abiertas a todo el público interesado. En colaboración con artistas, activistas, profesores de escuela y personalidades locales, la marcha recorrió un total de cuarenta poblaciones haciendo partícipes a unos veinticinco mil estudiantes de diferentes escuelas. Esta acción colectiva concebida como campaña para la visibilización de las diversas problemáticas de las comunidades campesinas en dicho

---

**381** *Community Walk 156 km.* (Marcha comunitaria de 156 kilómetros) fue organizada por el Centro de arte Sara de la región de Karnataka, India. La marcha recorrió una distancia de 156 kilómetros desde las cataratas Jog hasta su destino final en la ciudad de Shivamogga, distrito de Shimoga, entre los días 5 al 10 de junio de 2017. Consultada el 14 de junio de 2018 en <https://saracentre.org>.





Fig. 240. *Air Soil Water Finances Email Drawings*, 2016.



Fig. 241. Proyecto *Community Walk 156 kms*. Sara Centre.  
Karnataka, India. Junio de 2017.



Fig. 242. *Community Walk 156 kms.* En el centro de la imagen aparecen los dibujos pertenecientes a la serie *Air Soil Water Finances Email Drawings*, 2016.

distrito, se convirtió en un genuino evento social, ya que según me comentó Arunkumar Hosamane (director de la Fundación Sara responsable del proyecto) jamás se había propuesto un proyecto similar en toda la India.

La Fundación Sara ubicada en la aldea rural de Dombekoppa es un espacio de mediación cultural pionero en el uso de las prácticas de arte orientadas hacia la comunicación del pensamiento ecológico. Entre sus principales objetivos se encuentra la concienciación y la colaboración con los agentes locales en una región de economía agrícola y población campesina. Sara Centre promueve alternativas sostenibles para un nuevo consenso rural invitando a artistas, intelectuales, ecologistas, agricultores, profesores y estudiantes a compartir sus ideas y experiencias en la construcción de una realidad económica y social sostenible, respetuosa con el medioambiente y útil para la mejora efectiva de las condiciones de vida de los ciudadanos. La marcha sirvió para presentar una exposición (Ver figuras 241 y 242) de imágenes pedagógicas itinerantes diseñadas por más de sesenta artistas invitados. Mis dibujos eran una más de las obras que conformaron aquella singular muestra participativa en la aquella zona rural de Karnataka, la India.



### 3.11. Sobre cultura femenina (2013-2017) *Meeting Berit Ås, 2015*



Fig. 243. *Master Suppression Techniques Poster Edition, 2014*.  
Proyecto en colaboración con la Internationales Künstlerhaus  
Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Septiembre de 2014.

El encuentro con la obra de Berit Ås <sup>382</sup> supuso un afortunado descubrimiento que llenó de contenidos vinculados con la cultura femenina algunos de mis proyectos recientes. Berit Ås es Profesora Emérita en Psicología social en la Universidad de Oslo,

---

**382 ÅS**, Berit. 1979. *Towards a Theory of Female Culture: An Exposition of Master Suppression Techniques*. Texto presentado en la conferencia: *Work and Employment: Towards What Kind of Society?*. Lisbon, 1979. Cultura femenina es la etiqueta acuñada por el pensamiento crítico feminista para defender la particularidad de género atendiendo al uso específico que las mujeres hacen del tiempo, los afectos, la tecnología, los recursos, el conocimiento, la construcción ético-política, etc. La crítica feminista coincide en considerar que la cultura femenina ha permanecido invisibilizada y marginada en virtud de la dominación patriarcal.

política, feminista y activista por la paz nacida Oslo, Noruega, en el año 1928. Ås es conocida internacionalmente por haber desarrollado una intensa e influyente carrera como investigadora en el ámbito de las Ciencias Sociales en torno a las ideas críticas del feminismo <sup>383</sup> profundizando con sus aportaciones teóricas en el entendimiento crítico de las disciplinas de la economía feminista y la cultura de las mujeres. A sus facetas teórica y activista se sumó su actividad política que le llevó a ser miembro del parlamento noruego como representante de diversos partidos de orientación socialista. En el año 1979 desarrolló sus Técnicas de supresión del control (*Master Suppression Techniques*, MST) <sup>384</sup> propuestas para ser aplicadas por todos los colectivos oprimidos aunque ella las orientó específicamente hacia situaciones relacionadas con las mujeres y con la dominación de género. Las cinco MST que sirven para identificar qué ocurre cuando las mujeres no son escuchadas, cuando son vigiladas o cuando son ignoradas son:

- Hacer invisible/ Invisibilizar
- Ridiculizar
- Ocultar información
- Condenar si haces / Condenar si no haces. (*Doble vínculo*) <sup>385</sup>
- Lanzar acusaciones, culpabilizar y avergonzar

---

**383** Un ejemplo significativo de su producción ensayística sociológica en: **ÅS**, Berit. 1975. *On Female Culture an Attempt to Formulate a Theory of Women's Solidarity and Action*. Acta Sociologica, Vol. 18, No. 2/3. (pp. 142-161)

**384** Enlace a la primera edición en castellano e inglés de las MST editada por Jesús Palomino. Consultada el 15 de febrero de 2019 en [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/16-02-14\\_PubArt.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/16-02-14_PubArt.pdf).

**385** El *doble vínculo* (*double bind*, en su etiqueta original inglesa) es un dilema emocionalmente estresante en el que un individuo (o un grupo de individuos) recibe dos o más mensajes conflictivos a la vez, en el que uno de los mensajes niega o contradice al otro. Esto genera una situación en la que la respuesta satisfactoria a una de las demandas implica el fallo en cualquiera de las otras (o viceversa) de manera tal que la persona caerá en el error independientemente de la respuesta que elija. Haga lo que haga, todo estará mal. El *doble vínculo* ocurre cuando la persona no puede confrontar el dilema inherente, y por tanto, tampoco resolverlo ni escapar de la situación. El término *doble vínculo* fue utilizado por primera vez en el año 1952 por el antropólogo Gregory Bateson y sus colegas de investigación en su famoso ensayo *Hacia una teoría de la esquizofrenia* al analizar la complejidad de la comunicación en la dicha enfermedad. En **BATESON**, Gregory. 1972. *Towards a Theory of Schizophrenia. Steps to an Ecology of the Mind*. The University of Chicago Press. Chicago. (pp. 201-227)

Han pasado más de treinta y cinco años desde que las MST fueron identificadas, publicadas y discutidas por primera vez, y aún hoy son válidas, a la vista de los acontecimientos recientes en la sociedad española. El conocimiento de las MST ayudó a revelar y reducir el efecto de ciertos comportamientos de dominación que aún operan en nuestra sociedad. La disposición de la sencilla instalación *Master Suppression Techniques*, 2014, era versátil y podía variar según la disponibilidad de espacio de tal manera que la distribución de los póster se podía llevar a cabo tanto en un lugar de arte convencional (galería, museo, fundación, feria de arte, etc.) como en un espacio institucional ajeno al ámbito del arte (ayuntamiento, oficina de información al ciudadano, instituto de la mujer, etc.) Las diversas ediciones publicadas estuvieron pensadas para su distribución gratuita.<sup>386</sup>

En diciembre de 2014, tuve la oportunidad de conocer personalmente a Berit Ås y colaborar con ella en el proyecto *Meeting Berit Ås*, 2015<sup>387</sup> (Encuentro con Berit Ås) que consistió en la realización de una entrevista filmada de aproximadamente dos horas de duración en torno a sus ideas sobre ecofeminismo, tecnofascismo, economía feminista, activismo político, etc. El rodaje del video fue realizado en enero de 2015 en las instalaciones de la antigua sede de la Universidad de las Mujeres ubicada en la pequeña población de Loten cercana. Esta universidad de orientación curricular exclusivamente feminista fue creada por Ås en 1985 hasta su clausura en el año 2005.

---

**386** *Meeting Berit Ås*, 2015. A project by Jesús Palomino. Consultada el 14 de febrero de 2019 en <https://youtu.be/nwhs8bIWbKI>. El video fue presentado en el Centro de Cultura Zuloaga de Zumaia en el País Vasco en septiembre de 2015; el Museo valenciano de la Ilustración y la Modernidad, MuVIM. Valencia, en marzo de 2016; en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, en mayo de 2016 dentro del ciclo de conferencias comisariado por Myriam Rubio, *The Museum is Closed*; en la Filmoteca de Navarra en colaboración con el Festival Fuerza Electromotriz de Pamplona en junio de 2016; en el CAAC de Sevilla Dentro de la exposición colectiva “¿Qué piensan, qué sienten los artistas andaluces de ahora?” en enero 2017; en el espacio gestionado por el artista Kader Attia La Colonie de París, el 8 de enero de 2019. Consultada el 27 de febrero de 2019 en <http://www.lacolonie.paris/agenda/conversation-feministe>.

**387** Una edición de mil ejemplares (castellano e inglés) plegados de 42x62 cms. c/u. cuatricromía sobre papel mate reciclado Ciclus Print de 130 gramos fue presentada por primera vez en colaboración con la Galería Rafael Ortiz en la Feria Arco de Madrid en febrero de 2014. En el ayuntamiento de la localidad alemana de Bamberg en Alemania en septiembre de 2014 se presentó la segunda edición editada en alemán. Una tercera edición de quinientos ejemplares en catalán y castellano fue presentada en el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, MuVIM, Valencia, durante la Semana de la Mujer el 7 de marzo de 2016.



Fig. 244. Instalación *Master Suppression Techniques Poster Edition*, 2014.  
Bamberger Rathaus (Ayuntamiento de Bamberg, Alemania).  
14 de septiembre de 2014.

En el video nuestra entrevistada Berit Ås explicó la importancia de las etiquetas críticas aportadas por algunas investigadoras y pensadoras que en las últimas décadas han fusionado la teoría del conocimiento y el pensamiento crítico feminista aportando entre otras novedosas categorías la *racionalidad del cuidado* (*Rationality of Caring*),<sup>388</sup> el tecnofascismo, la sororidad (*Sisterhood*), las disciplinas de la *economía de las mujeres* (*Women's Economics*) y el *ecofeminismo* (*Ecofeminism*).<sup>389</sup>

<sup>388</sup> Ver nota 115.

<sup>389</sup> Ver nota 114.



Fig. 245. Rodaje de *Meeting Berit Ås*. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Loten, Noruega. Enero de 2015.

En el ensayo *Moving Around II (Sobre cultura femenina)*, segunda entrega de un peculiar libro de viajes, narré los proyectos específicos realizados en Noruega, Argelia, Rusia, Malasia, Bélgica y Alemania.<sup>390</sup> El libro es una crónica razonada de estas experiencias que podría ser descrito como “*un making of autobiográfico salpicado de anécdotas, curiosidades, citas más o menos cultas y algún que otro ejercicio de reflexión estética sobre la marcha*” que nos recuerda que, efectivamente, una de las posibilidades del viaje (con su práctica cultural añadida del *nomadismo*) sigue siendo la transformación. En el primer capítulo del ensayo narré mi singular encuentro en diciembre de 2014 y enero de 2015 con Berit Ås para la realización del proyecto de colaboración que nos llevaría a mantener largas y ricas conversaciones en torno a su larga vida política y sus ideas sobre la cultura femenina. Su apertura a la *participación* y su generosidad intelectual hicieron de aquel encuentro una auténtica aventura personal de conocimiento.

<sup>390</sup> El ensayo *Moving Around II (Sobre cultura femenina)* fue presentado el día 1 de diciembre de 2017 en el CICUS de Sevilla, el 16 de diciembre de 2017 en el espacio de arte Malafama Estudios de Madrid y el 30 de junio de 2018 en Halfhouse Art Space de Barcelona.

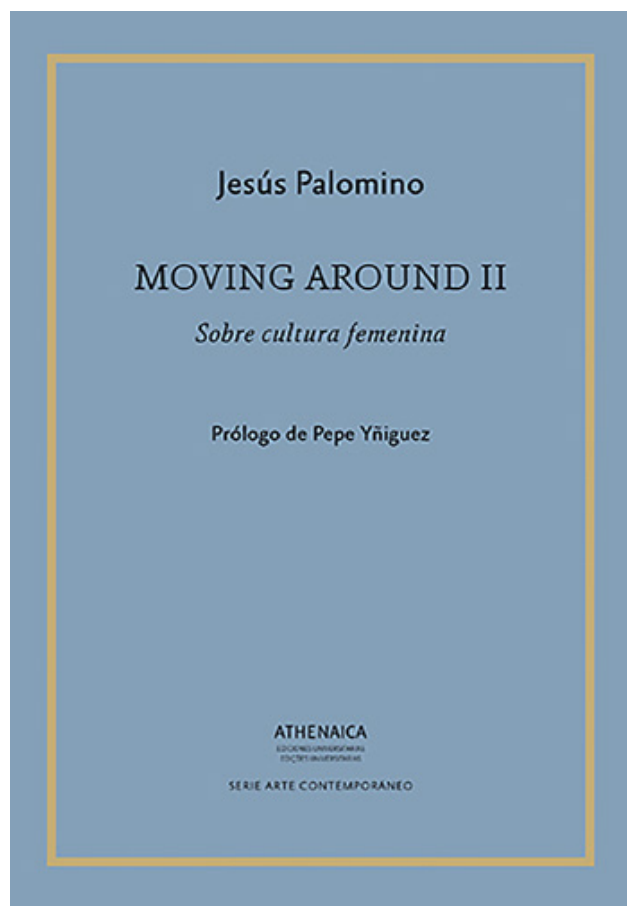


Fig. 246. Ensayo *Moving Around II (Sobre cultura femenina)*  
Athenaica Ediciones Universitarias, Sevilla. Noviembre de 2017.

Conocer a Berit fue en efecto el verdadero motor de este libro que presentó no por casualidad un epílogo dedicado a la cultura femenina. Posiblemente, otro buen subtítulo para este segundo volumen de *Moving Around* hubiese sido *sobre el despertar de la conciencia feminista*, ya que en él narré la importancia de algunos conceptos feministas como la Historia de las mujeres (*Women's History*).<sup>391</sup>

---

**391** Gerda Lerner fue la investigadora norteamericana que acuñó el término de la nueva disciplina de la Historia de las mujeres para definir el ámbito histórico de estudios orientado a la investigación del papel de las mujeres en la Historia incluyendo: el estudio de la transformación de la conciencia en torno a los derechos de las mujeres, la investigación de mujeres de vidas singulares y de grupos de mujeres de especial relevancia, y los eventos históricos que hayan ejercido una influencia sobre las vidas de las mujeres. Esta nueva disciplina mantiene la creencia de que los estudios históricos tradicionales han ignorado, olvidado y minimizado las contribuciones de las mujeres, por ello busca superar y ampliar el consenso de la historiografía tradicional bastante alejada de las demandas epistemológicas de los discursos feministas recientes.





Fig. 247. Berit Ås charlando durante el trayecto en tren que nos llevó a Loten, pequeña población en la que se llevaría a cabo el rodaje del video.

En la parte segunda del libro expresé de esta manera mi particular visión con respecto a la esencial importancia del pensamiento crítico feminista y sus recientes categorías en el desarrollo de nuestras actitudes democráticas:

*Buscando transmitir la importancia de las mujeres en la Historia, en esta parte final del libro hablo de mi descubrimiento intelectual y personal de la Cultura Femenina a partir de las biografías y las obras de siete mujeres de enorme valía cuyas contribuciones a sus respectivos campos han generado visiones y resultados de conocimiento extraordinarios. Esta lista, además de a la propia Berit Ås, incluiría a la historiadora Gerda Lerner, la filósofa Gayatri Spivak, la socióloga Saskia Sassen, la teórica del arte Lucy R. Lippard, y las escritoras Herta Müller y Svetlana Aleksíevich. Las ideas y los logros de estas mujeres encarnan valiosos saberes vinculados a la Cultura Femenina, entendida ésta también sencillamente como la cultura producida por las mujeres desde su particular perspectiva histórica de género. Sólo recordar que sus trabajos han abordado algunas de las críticas más lúcidas y asertivas del presente informados por discursos feministas de alcance global. En un mundo que no esperaba de ellas una opinión, sus voces, sus actuaciones y sus obras se han abierto paso (no sin gran esfuerzo frente a intensas resistencias) encarnando el sano valor de cuestionar. Ellas han sido las protagonistas de una aventura humana, social y política responsable de la completa transformación de nuestras sociedades. Estoy convencido de que si hoy nuestras vidas son más humanas, menos brutales y más democráticas, en parte, ese logro obedece al*

*despertar de la conciencia feminista. La segunda parte de este libro no busca otra cosa que divulgar la valía y los logros de la Cultura Femenina; esta parte final está escrita desde la admiración y el respeto a todas ellas.*<sup>392</sup>

---

**392** PALOMINO, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Athenaica Ediciones Universitarias. Serie Arte Contemporáneo. (p. 164)

### 3.12. Conclusiones e ideas-fuerza de la tercera parte

A modo de enunciación de conclusiones de esta tercera parte apuntaría que:

1. Mi investigación artística ha venido girando entorno a las prácticas *específicas de lugar* (*Site Specificity*). Estas instalaciones, proyectos e intervenciones respondieron a mi vivencia del lugar e intentaron estructurar nuevas e imaginativas narraciones haciendo uso de los medios y las estrategias propias de las prácticas del arte visual contemporáneo.

2. Dado que mis intereses se vincularon estrechamente con los espacios, los lugares, las localizaciones y las comunidades ciudadanas donde fui invitado a trabajar, mi práctica se orientó inevitablemente hacia el arte *participativo*, las preocupaciones *relacionales* y las *políticas del contexto*. Con todo, mi atención estuvo enfocada en la estética entendida como *aquel régimen autónomo de la experiencia no reductible a la lógica, la razón o la moralidad* (Rancière) y concibiendo mis proyectos como dispositivos visuales con las que alentar la reflexión, la *participación* y la transformación.

3. El tipo de práctica en el que me empeñé posee una orientación pública de marcado interés por la *participación* democrática y fuertemente influida por el arte norteamericano de la segunda mitad del siglo XX (incluyendo los proyectos de los colectivos estadounidenses de los años 90.)

4. Las diferentes discursos preparan el terreno para la generación estética de la misma manera que la producción estética impulsaría también la producción discursiva. Este proceso social y culturalmente complejo es articulado por los agentes (autores, pensadores, críticos, curators, artistas, público, etc.) que operan incorporando sus ideas en los circuitos mundanos del discurso (las publicaciones, los ensayos, las conferencias, los medios, los artículos, las exposiciones, etc.) Los discursos como cualquier otro fenómeno de naturaleza social poseen también su historia y su mundanidad. Esta tercera parte intentó presentar las circunstancias mundanas de mi producción visual sin olvidar su vínculo con la *vida social de las ideas*.

5. En esta parte final de la tesis presenté un análisis razonado de mi investigación artística vinculada a los lugares, los espacios, las localizaciones y las comunidades ciudadanas transformadas por la experiencia de la práctica artística. Esos proyectos han tenido relación con: practicar el espacio, crear espacios sin necesidad de construirlos, andar en la ciudad, espacializar narraciones, articular localizaciones dialógicas, construir máquinas de deseo, atender a la emergencia de la subjetividad resistente, proponer textualidad visual orientada hacia la *participación*, visualizar los nuevos nuevos contratos sociales y ecológicos, y finalmente, con la cultura femenina.

### 3.13. Conclusions and key ideas of the third part. (English version)

As a summary of conclusions of this third part, I should state that:

1. For several years now, my artistic research has been concerned with *site specificity* and *site specific* art proposals. These installations, projects and interventions reacted to my experience of the *site* and its context attempting to structure new and imaginative narrations making use of the strategies of contemporary visual practices. Hence, my approach to contemporary art practices could be defined as *site-responsive*.

2. Given that my interests were closely related to the spaces, places, locations and citizen communities where I was invited to work, my practice was inevitably oriented towards *participatory art*, *relational* concerns and both the *Politics of the Context* and the *Politics of the Spectatorship* (Bishop). However, my attention was focused on *aesthetics* understood as *that autonomous regime of experience not reducible to logic, reason or morality* (Rancière), conceiving my projects as visual devices to trigger reflection and encouraging transformation.

3. My kind of practice has a clear public orientation marked by democratic *participation*, and strongly influenced by North American art of the second half of the 20th century including those projects of the American collectives of the 90s.

4. The different discourses prepared the ground for the aesthetic generation; in the same way that the aesthetic production also influenced the production of discourses. This socially and culturally complex process was articulated by the agents (authors, thinkers, critics, curators, artists, public, etc.) who operated by incorporating their ideas into the worldly circuits of discourse (publications, essays, conferences, media, articles, exhibitions, etc.). Discourse like any other reality of social life has its own history and its own worldliness. This third part attempted to present the mundane circumstances of my visual production without forgetting its connection with the *social life of ideas*.

5. In this final part of the thesis, I presented a reasoned analysis of my artistic research in relation to places, spaces, locations and citizen communities transformed by the *specific* experience of artistic practice. These projects have had a relationship with: practicing space, creating space without the need of building it, walking in the city, spatializing narrations, articulating dialogical locations, assembling desire machines, addressing the emergence of resistant subjectivity, proposing visual textuality oriented towards *participation*, visualizing the new social and ecological contracts, and finally, with female culture.



### 3.14. Bibliografía

- AL-BAYATI**, Abdul Wabah. 1990. *Love, Death, and Exile*. Poems translated from Arabic by Bassam K. Frangieh. Bilingual Edition. Georgetown University Press. Washington.
- ALBRETHSEN**, Pernille. 2014. *An Artist with Six Legs*. Edited Kunsthall Charlottenborg.
- ALI**, Arif. 2016. *Aga Khan Award for Architecture 2016 Winner: Superkilen, Copenhagen, Denmark*. Ismailimail.wordpress.com. Civil Society Media.
- APPADURAI**, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_ 2006. *The right to research. Globalisation, Societies and Education*. Vol. 4, No. 2, July 2006.
- \_\_\_\_\_ 2013. *The Future as Cultural Fact: Essays on Global Condition*. Verso. London & New York.
- \_\_\_\_\_ 2016. *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finances*. The University of Chicago Press. Chicago & London.
- ARENDT**, Hannah. 1958. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago.
- \_\_\_\_\_ 1970. *On Violence*. A Harvest Book. Harcourt, Inc.
- ÅS**, Berit . 1975. *On Female Culture an Attempt to Formulate a Theory of Women's Solidarity and Action*. Acta Sociologica, Vol. 18, No. 2/3, pp. 142-161.
- \_\_\_ 1979. *Towards a Theory of Female Culture: An Exposition of Master Suppression Techniques. Work and Employment: Towards What Kind of Society?*. Lisbon, 1979.
- ASHFORD**, Doug. 2010. *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*. European Institute for Progressive Cultural Policies.
- \_\_\_\_\_ 2010. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Four Corners Books.
- ATLEE**, James, 2007. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Tate Papers Issue 7.
- AUGÉ**, Marc. 2001. *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona.
- AUSTIN**, John L. 1952. *How to do things with Words*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- BARBANCHO**, Juan Ramón. *Miradas: Sierra Centro de Arte*. ART NOTES n° 33, 2010.
- BATESON**, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of the Mind*. The University of Chicago Press. Chicago.
- BAUDRILLARD**, Jean. 2010. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.

- BAUMAN**, Zygmunt, 2010. *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur.
- BENNHOLD**, Katrin. Dec. 25, 2017. *For One Far-Right Politician Forgetting Germany's Past Just Got Harder*. New York Times.
- BISHOP**, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. London & New York.
- BLANCHOT**, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Paidós Básica.
- BOURDIEU**, Pierre. 2002. *Lección de la lección*. Editorial Anagrama.
- BOURRIAUD**, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- BRIDGES**, Steven L. 2009. *Making the Invisible Visible: A City in Multiples and the Art of Multiplicity*. Thesis by Steven L. Bridges. The School of the Art Institute of Chicago.
- BRODSKY**, Joseph. 1986. *Less than One. Selected Essays*. By Joseph Brodsky. To Please a Shadow. Farrar, Strauss and Giroux. New York.
- BUTLER**, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York, London.
- BUTLER**, Cornelia; and others authors, 2012. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*. Afterall Books, Exhibition Histories.
- CANDELA**, Iria. 2007. *Sombras de la ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Editorial. Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Low Key*. Fundación Marcelino Botín. Santander.
- CAYGILL**, Howard. 2013. *De la resistencia. Una filosofía del desafío*. Armaenia Editorial. Madrid.
- CERTEAU**, Michel de, 1984. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley.
- CRIMP**, Douglas, 2003. *Gran Fury talks to Douglas Crimp*. Artforum. April 2003.
- DAVIS**, Mike. 2007. *Planeta de ciudades miseria*. Foca Ediciones.
- DECTER**, Joshua; **DRAXLER**, Helmut, and other authors. 2014. *Exhibition as Social Intervention. 'Culture in Action' 1993*. Afterall Books. Exhibition Histories.
- DELEUZE**, Gilles. 1995. *Conversaciones*. Pre-textos.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- DERRIDA**, Jacques. 1985. *Lettre à un ami japonais*. Le Promeneur, XLII. Octobre 1985.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Letter to a Japanese Friend*. Ed. Wood & Bernasconi, Warwick: Parousia Press.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*. Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_. 2005. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Routledge.

- DEL REAL**, Patricio. 2008. *Slums Do Stink: Artists, Bricolage and our Need for Doses of Real Life*. Art Journal. Vol. 67, nº 1. Spring 2008. New York.
- DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. 2006. *Jesús Palomino. Sobre la energía humana*. Diario de Sevilla, martes 28 de marzo de 2006. Exposición Contra la desgana (Gran linterna de luz verde & Propuesta de ayuno). Galería Helga de Alvear. Madrid.
- DONALD**, Judd. 2002. *Donald Judd. Early Work 1955-1968. Specific Objects*. D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. New York.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Donald Judd. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*. D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. New York.
- EDDY**, Melissa. 2015. *Migrant's Funeral in Berlin Highlights Europe's Refugee Crisis*. New York Times. 16 de junio de 2015.
- ESPINOSA**, Pedro. 2006. *Una historia de amistad descongelada*. El País. 5 de mayo de 2006.
- FERNÁNDEZ**, Olga. 2005. *Jesús Palomino. Gran favela & 8 emisiones de radio*. Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano. Texto crítico para la hoja de sala del Museo.
- FOSTER**, Hal. 1995. *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Editorial Kairós.
- GARRETT**, Craig. 2003. *Multiple City: Panamá*. Fundación Arte Panamá. Art Nexus 2, No. 49 (August 2003): 94.
- GIDDENS**, Anthony. 1997. *Política, sociología y teoría social*. Paidós. Barcelona.
- GONZÁLEZ FERRÍN**, Emilio. 2017. *Cuando fuimos árabes*. Editorial Almuzara.
- GROYS**, Boris. 2014. *On Art and Activism*. In: e-flux, Nr. 56. Junio 2014.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Gotthold Ephraim Lessing, Clement Greenberg, Marshall McLuhan. Introducción a la antfilosofía*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.
- HOBBS**, Robert. 2001. "Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art," in *Installations*. Mattres Factory, 1990-1999. University of Pittsburgh Press, 2001.
- IGES**, José. 2009. *Elogio de la dimensión sonora*. Texto del folleto-poster publicado por el CAAC que incluye también una conversación entre José Iges y Jesús Palomino. Esta publicación carece desafortunadamente de referencia bibliográfica.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Conversación entre José Iges y Jesús Palomino*. Catálogo 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar. Edita Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC. Sevilla.
- JABÈS**, Edmond. 1991. *Le Livre de l'Hospitalité*. Éditions Gallimard.

**JACOB**, Mary Jane. 1991. *Ana Mendieta: The Silueta" Series, 1973-1980*. Galerie Le-long. Catalogue.

**JUDT**, Tony. 2005. *Postwar. A History of Europe Since 1945*. Vintage. London.

**KATZ**, Jonathan David; **HUSHKA**, Rock. 2015. *Art AIDS America*. Tacoma Art Museum in association with University of Washington Press.

**KAPROW**, Allan. 2007. *La educación del des-artista*. Edición y traducción de Armando Montesinos y David García Casado. Ardora Ediciones.

**KLIMKE**, Martin; **SCHARLOTH**, Joachim. 2009. *Utopia in Practice: The Discovery of Performativity in Sixties' Protests, Arts and Sciences. Historising 1968 and the Long Sixties*. Historein. Vol.9 (2009). Nefeli Publishers.

**KRAUSS**, Rosalind E. 1979. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8,

**KWON**, Miwon. 2002. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Boston: MIT Press.

**LEFEBVRE**, Henri, 1991. *The Production of Space*. Blackwell. Oxford, UK & Cambridge, USA.

**LERNER**, Gerda. 1986. *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press. Appendix.

\_\_\_\_\_ 1997. *Why History Matters. Life and Thought*. Oxford University Press.

**LUNA DELGADO**, Diego. 2015. *Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas*. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Núm. 9. Octubre 2015.

**MANCHESTER**, Elizabeth. 2009. *Untitled (Silueta Series, Mexico)*. TATE. Retrieved 6 March 2018.

**MARIN MEDINA**, José. 2006. *Testigos: nuevos aires sobre arte-naturaleza*. El Cultural. Nº 428. 29 de junio del 2006.

**MBEMBE**, Achille. 2003. *Necropolitics*. Edited by Public Culture Duke University Press.

**McKNIGHT**, Jenna. 2015. *Andrés Jaque's giant water purifier unveiled in MoMA courtyard*. Dezeen.

**MENDIETA**, Ana. 1982. *Arte y política. Un texto de Ana Mendieta*. New Museum of Contemporary Art. New York.

**MILLIARD**, Coilne. 2017. *SUPERFLEX's Swinging Playground at the Tate Is More Than Just Entertainment*. ARTSY.

**MONTESINOS**, Armando. 2005. *Permanencias difusas*. Catálogo. Edita Caja de Burgos.

**MÖNTMANN**, Nina. 2006. *Art And Its Institutions: Current Conflicts, Critique And Collaborations*. London: Black Dog Publishing.

- MOSQUERA**, Gerardo; **SAMOS**, Adrienne. 2003. Arte con la ciudad.
- NAVARRO**, Mariano. 1997. *Palomino y el duende*. ABC de la artes. 17 de octubre de 1997. Madrid.
- NEUENDORF**, Henri, 2015. *Controversial German Art Collective Buries Deceased Migrants in Berlin*. Artnet News.
- ONFRAY**, Michel. 2016. *Pensar el Islam*. Paidós. Barcelona.
- PALOMINO**, Jesús. 2010. *Moving Around I (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*. Ediciones Los Sentidos. Sevilla.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Athenaica Ediciones. Sevilla.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Dialéctica del valor de representación y biopolítica a la búsqueda de una narración*. Texto presentación en EHESS, París.
- PASOLINI**, Pier Paolo. 2000. Nueva York. Errata Naturae.
- PÉREZ**, Luis Francisco. 1998. *Lápiz*. N° 148. Octubre de 1998.
- PIVANO**, Fernanda. 2012. *Testimonio en Chicago. Allen Ginsberg*. Gallo Nero Editores.
- POLANYI**, Karl. 2001. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*. Beacon Press. Boston.
- PORTILLO**, Mónica. 2003. *Artway of Thinking. Relation: Ships / Living the Coast*.
- RANCIÈRE**, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Universitat autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA.
- ROBERTS**, James. 1993. *Down With The People. Project Unité, Unité d'Habitation*. Firminy, France. Frieze.
- RUGG**, Judith, 2010. *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*. I.B. Tauris & Co Ltd. Londres. Capítulo 8.
- SAID**, Edward W. 1979. *Orientalism*. Vintage Books, New York.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Representations of the Intellectual*. Vintage Books. A división of Random House, Inc. New York.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the Word*. Vintage. London.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Culture and Imperialism*. New York. Vintage Books. Random House.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Reflections on Exile and Others Essays*. Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Debate. Barcelona.

- SAMOS**, Adrienne. 2004. *Jesús Palomino. Vendors and Squatters. ciudad MULTIPLE city: Arte Panamá 2003*. Amsterdam: KIT Publishers, 2004. English version. Para la versión en castellano del texto *Jesús Palomino. Buhoneros y precaristas*. Ciudad Múltiple.
- SASSEN**, Saskia. 1991. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University. \_\_\_\_\_ *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Harvard University Press. Versión en castellano del libro: Sassen, Saskia. 2015. *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz Editores.
- SCHAFER**, Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt. Destiny Book.
- SENNETT**, Richard. 2011. *El declive del hombre público*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- SILVER**, Laura; **LITTLE**, Allan. 1995. *The Death of Yugoslavia*. Penguin Books y BBC Books
- SIMPSON**, Bennett. 2003. Multiple City: Arte Panama. Third Text 17, No. 3 (Sept. 2003): 293.
- SOLNIT**, Rebecca. 2014. *Wanderlust. (A History of Walking)*. Granta Books.
- SPERETTA**, Tommaso. 2014. Rebels Rebel AIDS, Art and Activism in New York, 1979–1989. MER Paper Kunsthalle.
- SPIVAK**, Gayatri Chakravorty. 1999. *Can the subaltern speak? A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, Versión castellana del texto: Chakravorty Spivak, Gayatri, *¿Pueden hablar los subalternos?*. Traducción y edición crítica a cargo de Manuel Asensi Pérez, MACBA, 2006.
- STEDMAN JONES**, Daniel. 2018. *Els amos del món. Hayek, Friedman i el naixement de la política neoliberal*. Institució Alfons El Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- STEINER**, Barbara. 1999. *Radical Democracy: Acknowledge, Complexities and Contingencies*. The Nordic Art Review, No.2
- STOCKTON**, Richard. 2017. *The Story Behind The Photo That Changed The World's Perception Of AIDS*. Ati. 11 de diciembre de 2017.
- STONARD**, John-Paul. 2007. *Boris Groys in Conversation with John-Paul Stonard*. Immediations. The Research Journal. The Courtauld Institute of Art. Londres. Vol. 1. 4.
- SUMMERSON**, Karen J. 2013. *Interview with Robert Vazquez Pacheco*.
- TOURAINE**, Alain. 2005. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Ediciones Paidós. Barcelona.



**TUCKER**, Daniel; **ZORACH**, Rebecca. *Never the Same. Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond*. Mary Jane Jacob. Una entrevista de Daniel Tucker y Rebecca Zorach.

**WAERNESS**, Kari. 1984. *The Rationality of Care*. May 1, 1984. Volume: 5 issue: 2.

**WELCHMAN**, John. C. 2006. *Institutional Critique and After*. Vol. 2 of the SoCCAS Symposia. Zurich: JRP, Ringier.

**WIDMANN**, Arno. 2017. *Zentrum für politische Schönheit Flugblätter gegen Diktatoren*. Berliner Zeitung.

### **Catálogos. Varios autores. V.V.A.A.**

**V.V.A.A.** 1990. *Democracy: A Project by Group Material*. Edited by Dia Art Foundation.

**V.V.A.A.** 1994. *Proyecto: Jesús Palomino*. ARTE. Proyectos e ideas. Nº 3. Edita Universidad Politécnica de Valencia.

**V.V.A.A.** 1994. *Anys 90. Distancia Zero*. Centre d'Art Santa Mònica. Edita Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

**V.V.A.A.** 1995. *Sota la carpa*. Catálogo de la exposición colectiva vinculada al taller impartido por el artista Pedro Cabrita Reis. Quincena de arte de Montesquíu. Edita Ajuntament de Barcelona.

**V.V.A.A.** 2003. *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*. Edita Caja San Fernando.

**V.V.A.A.** 2003. *Mercado Liger Esperando / Merkatu Arina Zain*. Edita Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

**V.V.A.A.** 2004. *Shifting Map. Artist's platforms and strategies for cultural diversity*. Rain Artist's Initiatives Network. Nai Publishers. Rotterdam.

**V.V.A.A.** 2006. *Testigos / Witnesses*. Edita Fundación NMAC Montanmedio Arte Contemporáneo.

**V.V.A.A.** 2007. *Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, carteles informativos y emisiones de radio*. Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

**V.V.A.A.** 2008. *"Arte desde Andalucía para el siglo XXI" (Tomo II)*. Edita Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Coordinador de la publicación Iván de la Torre Amerighi.

**V.V.A.A.** 2008. *Jesús Palomino. A la comunidad futura*. Edita Consejería de cultura de la Junta de Andalucía.

**V.V.A.A.** 2008. *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)*. Un proyecto de video de Jesús

Palomino. Cuadernos de la Caja / Arte. Guía del visitante, nº 31. Edita Cajasol Obra Social.

**V.V.A.A.** 2012. *Arte: ¿Qué es importante? ¿Para qué es importante? Nomadismo, performatividad y crítica democrática en las prácticas de arte contemporáneo*. Arte: Diccionario Ilustrado. Edita Universidad de Vigo.

**V.V.A.A.** 2012. *Aproximaciones 1. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear*. Edita Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres.

**V.V.AA.** 2013. *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Editor: Rafael Doctor Roncero. Editorial La Fábrica.

**V.V.A.A.** 2013. *Creative Inquiry Preparing and Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-Interest*. Texto catálogo: *Jesús Palomino. Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía*. Texto de Francisco Javier San Martín. Edita CAC Málaga.

**V.V.A.A.** 2015. *Ural Biennial of Contemporary Art. AIR Program 2015*. Catálogo. Ekaterimburgo, Rusia. Edita Ural Branch National Centre of Contemporary Arts. NCCA.

**A.A.V.V.** 2017. *Tentativas críticas # 1. En conversación. Armando Montesinos y Jesús Palomino*. Edita Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Geral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela.

#### **4ª PARTE. Anexos de la tesis (553)**

##### **4.1. Documentación relacionada con mi práctica artística y profesional (554)**

**4.1.1. Textos (selección en orden cronológico.) (554)**

**4.1.2. Conversaciones (selección en orden cronológico.) (659)**

##### **4.2. Curriculum de actividades profesionales vinculados a la tesis doctoral (762)**

**4.2.1. Biografía (762)**

**4.2.2. Experiencia profesional pedagógica (764)**

**4.2.3. Conferencias y presentaciones públicas (765)**

**4.2.4. Programas como artista investigador invitado (768)**

**4.2.5. Proyectos expositivos (individuales y colectivos) (769)**

**4.2.6. Becas, ayudas y premios (selección) (775)**

**4.2.7. Lista de publicaciones (selección) (778)**

**4.2.8. Obras en colecciones (selección) (786)**

##### **4.3. Resume of the thesis (English version) (787)**

**4.3.1. Introduction (788)**

**4.3.2. Places, discourses, and material conditions of citizen *participation*.  
The collective art of *speaking truth to power* according to the North American experience of *site specificity* (790)**

**4.3.3. Aesthetics of lost causes, resistant narrativity, and *art of activism*.  
*Participatory aesthetics* and the *future as a cultural fact* (799)**

**4.3.4. Aesthetics manoeuvres of participation and the *Politics of Hope*.  
Jesús Palomino's projects (1992-2019) (810)**

**4.3.5. Attached documentation (Texts, conversations, biography, and curriculum of Jesús Palomino.) (817)**

#### 4.1. Documentación relacionada con la práctica artística y profesional

A continuación presento una selección de textos (1992-2019) escritos por algunos especialistas, historiadores y críticos de arte en torno a mi obra. Una selección más amplia de textos y reseñas se puede encontrar en la página web: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)

##### 4.1.1. Textos (selección en orden cronológico.)

- I. **Jesús Palomino. Lugares de lo invisible.** José Luis Brea. 1992. (555)
- II. **Jesús Palomino.** Luis Francisco Pérez. 1998. (558)
- III. **Jesús Palomino: la fisicidad del trabajo intelectual.** A. Montesinos. 2003. (560)
- IV. **Buhoneros y precaristas.** Adrienne Samos. 2003. (564)
- V. **Una chabola no es una casa.** Juan Antonio Álvarez Reyes. 2004. (566)
- VI. **Gran favela & 8 emisiones de radio.** Olga Fernández. 2005. (570)
- VII. **Los laboratorios improvisados y las máquinas de J. Palomino.** Charles Citron. 2007. (573)
- VIII. **El caos como herramienta.** Virginia Torrente. 2005. (581)
- IX. **Anticongelante & 8 Emisiones de Radio.** Jorge Casanova. 2006. (584)
- X. **Pedagogías colectivas para economías equivocadas.** Armando Montesinos. 2007. (586)
- XI. **Geometrías inesperadas: instrucciones de uso.** Jorge Casanova. 2007. (590)
- XII. **Exposición-manifestación-demostración.** José Yñiguez. 2008. (592)
- XIII. **Arte desde Andalucía para el siglo XXI.** Margarita de Aizpuru. 2009. (597)
- XIV. **Jesús Palomino. Contexto y lenguaje.** Iván de la Torre Amerighi. 2010. (599)
- XV. **Jesús Palomino. Patinar hasta el dialogo.** María Peña Lombao. 2009. (601)
- XVI. **Explorando el arte site-specific.** Judith Rugg. 2010. (605)
- XVII. **Liberar la palabra ante el paisaje.** Francisco del Río. 2010. (610)
- XVIII. **Jesús Palomino: obra social y estética.** María Peña Lombao. 2010. (619)
- XIX. **Elogio de la dimensión sonora.** José Iges. 2009. (625)
- XX. **Jesús Palomino. El arte crítico posible.** Juan Bosco Díaz Urmeneta. 2010. (629)
- XXI. **Jesús Palomino. Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía.** Francisco Javier San Martín. 2013. (631)
- XXII. **Jesús Palomino. El viaje de una historia.** Charles Citron. 2014. (647)
- XXIII. **Un poeta nómada en el arte contemporáneo.** Javier Salinas. 2016. (656)

**I. Jesús Palomino. Lugares de lo invisible. José Luis Brea**

Artistas de la Facultad de Cuenca. Toulouse y Rodez, Francia. Mayo-junio, 1992.

*“Yo, insisto, en efecto, sobre la impersonalidad del ‘hay’;  
‘hay’ como ‘llueve’, o ‘es de noche’”.*

Emmanuel Levinas

Milimetrar lo invisible – en sus ondulaciones primeras. Dejarlo a la vista – pero en su calidad remota, profunda.

Es verdad que, en cierta forma, el paisaje subterráneo que entonces acaba por ‘subir’ a superficie es un paisaje producido, creado. Pero no lo es menos que en tal operación se persigue menos eso que un puro ‘dejar ver’ lo que hay, favorecer su ‘revelación’. La doble táctica mediante la que ello se consigue debe entonces ser entendida como gesto y contragesto, como un puntear y contrapuntear desde el ‘negativo’, como la puesta en juego de un activo proceso de ‘no acción’, si se quiere.

Sin duda, en efecto, cuando la gubia escribe sus trazados sobre la superficie está dibujando formas; pero la intención con que lo hace parece menos la de imponer un dibujo exterior que la de contribuir al revelarse de una cierta ‘organización’ profunda que ya estaría allí, desde antes, secretamente. En definitiva, que la forma específica de trabajo del arte que aquí se desarrolla debe ser contemplada como intervención ‘silenciadora’ – de lo que aparece – a través de lo que por contraluz ‘se revelaría’ un ‘estar ahí’, un modo primero del ser que se expresaría como puro ‘envío’, huella, irradiación sin atributos.

Es a causa de ello que veríamos mejor relacionar la técnica de estos trabajos de Palomino con el frotage ernsteiniano que con el dibujo. Mejor con ese experimento infantil de física recreativa consistente en verter limaduras sobre un campo de fuerzas magnéticas – que en la operación se revelan, hacen epifanía pasiva de su previo estar – que, por ejemplo, con un arduo trabajo de bajorrelieve que pretendiera ‘informar’ la materia, someterla a organización o estructura.

En efecto, la ‘doble negatividad’ por la que ese dibujo de formas – que viene progresando desde la consagración de geometrías y estructuras rígidas hacia la pulsación de dispersiones ya puramente orgánicas, crecientes certifica una intención antes hermenéutica que constructiva, antes ‘reveladora’ o interpretativa que ‘creativa’. Y, de hecho, es el segundo gesto, haciendo al mismo tiempo que por negatividad se dibujen los recorridos previamente trazados – el que más determina el proceso, la forma final.

Es preciso tener en cuenta, además, que el instrumento utilizado para ‘recorrer’ en el virgen desierto vacío de la tabla rasa imaginarias líneas – huellas – de fuerza o presencia primigenia del ser es un instrumento para ‘dar a ver’ a los invidentes – pues se trata de una gubia para dibujar en negativo para los ciegos. Bien podría ser entendido su uso, por tanto, como voluntad de elucidar, lo que el segundo gesto que ‘cubre’ – o ‘vela’ – la superficie pone de manifiesto es cómo para esa operación elucidadora se confía precisamente en la potencia de lo oscuro y, si acaso, mostrar sólo a través de ello.

Es así que en estos trabajos la voluntad de Rimbaud – hacer visible, que el artista se haga vidente de aquello que permanece oculto – se conjuga a la perfección con la de Rilke: su enigmático conminar al artista a complicidad con ‘el deseo de la tierra de hacerse invisible’. En tanto que la puesta en mostración, en evidencia, la ‘desocultación’, depende precisamente del recorrido de un velo – de un ocultar. Se hace visible lo invisible por la misma fuerza que el acto de invisibilizar lo visible posee – por su potencia de, si se quiere, ‘contrailuminar’.

En última instancia, además, lo que consiente todo este sutil – y extremadamente poético – juego de quasi paradojas del conocimiento no es otra cosa que la naturaleza misma de lo que se pretende elucidar, sacar a superficie.

Es obvio que lo que el trabajo de Palomino pretende mostrar es algo extremadamente leve, sutil. No lo real inmediato en su grosería más fácil, sino un real más profundo, menos contaminado. Algo que no resistiría la obscena luz del foco, de la razón, del decir. Sino ese pulso misterioso y callado que resta en reposo profundo como latir del ser en su puro estar que sólo en el silencio de la poesía se dice. Música tan callada que sólo resuena en la noche también del mirar.



Los dibujos de Palomino son un telescopio en esa profunda noche del ser, del alma, en que reverberan las milimetrías silenciosas de lo que es, de lo que 'está ahí', indiferente a nuestra mirada o escucha, a nuestros lenguajes.

Y sólo al ponderado gesto de quien a ellas se asoma sin nada pretender atrapar o hacer subir se entregan. Como bellísima población estrellada de los infinitos lugares de lo invisible que, en nuestra noche oscura del habla, habitamos.

José Luis Brea. Madrid, mayo 1992.

## **II. Jesús Palomino. Luis Francisco Pérez**

Galería Alejandro Sales de Barcelona. Revista Lápiz. Nº 148. Diciembre 1998.

La obra de Jesús Palomino (Sevilla, 1969) se ha visto en Barcelona, ciudad donde reside, en diversas colectivas de diferente calado y ambición, y si bien en sensu strictu tampoco es la primera individual, bien podemos decir que sí lo es en la medida en que esta ocasión su obra puede ser vista y analizada con mayor generosidad y profundidad que en anteriores momentos.

El trabajo de Jesús Palomino no es ajeno a una corriente de vocación quizá más ontológica que física, de determinada escultura e instalación contemporánea marcada por una obvia preocupación en lo que se refiere a la creación de un espacio – entendido más como locus o hábitat -- susceptible de rediseñar qué lugar posible ha de ocupar la conciencia individual y psicológica, en un momento donde la tiranía del tecnocientifismo no parece preocupada por la creación -- más bien lo contrario -- de un espacio propio donde tenga cabida la libertad y el autoconocimiento. Se podrían citar muchos nombres interesados en la elevación de una improbable maqueta de la supervivencia, y en todos ellos, al igual que Jesús Palomino, se diría que su mayor preocupación artística consiste en traducir a un lenguaje concreto, y aceptando la pluralidad salvaje de dicho lenguaje, la famosa declaración de Heidegger: “El hombre ocupa el sitio de la Nada”, y en qué casa – en qué mente, en qué pensamiento, en qué corpus conceptual -- resguardar a esa Nada de las inclemencias y agresiones de un sistema de vida cada vez más alejados de las estructuras generadoras de humanismo y civilización.

Sería una verdad a medias (y sobre todo empequeñecida, raquítica) reducir el trabajo de Jesús Palomino a la condición de frágil (cuando no directamente efímera) que posee una obra que en su mayor deseo se diría destinada a la pobreza de los materiales empleados, el autor se sirve de ella para instaurar una especie de embarcadero desde el cual se nos invita a un naufragio: poner en oposición y en crisis diversos tipos de binomios enfrentados. Fragilidad matérica / violencia de pensamiento, delicadeza física/fuerza creativa, debilidad ocular/solidez perceptiva, resistencia conceptual/laxitud formal, postración narrativa/intensidad abstracta, astenia figurativa/fortaleza en el color empleado... Sí es cierto es una obra frágil y que nos dice de la fragilidad de nuestros sistemas de apreciación y juicio, pero esa fragilidad, a su vez no existe como elemento

retórico autónomo, ello sería pobreza de acción y pensamiento, sino como espoleta que acciona el dispositivo crítico de las ya citadas valencias enfrentadas.

Para esta ocasión Jesús Palomino ha construido – idealizado, soñado – la que es su tercera casa, presentando además una serie de collages sobre papel, así como diversas obras que no poseen la envergadura de física (que no conceptual) de la casa y que se encuentran en un estadio intermedio entre ésta y los collages si bien más dependientes de la primera. Las casas de Jesús Palomino poseen los sólidos cimientos que ya hemos ido desgranando, y la miserable fragilidad de su estructura física se nos antoja una especie de inteligente lectura romántica de la tardomodernidad en su vertiente más desplazada que exiliada, más esquinada que desterrada, más estigmatizada que deportada. La desesperada mezcla, no exenta de una extraña y sorda violencia, de madera, pintura, cartones, lanas, telas, maquetas y humildísimos objetos varios, levantan tanto una imposible casa como una real y certera estructura de pensamiento, casi un sistema de vida. Cabe la posibilidad igualmente de contemplar en estas casas una declarada crítica, o al menos una activación de los recursos inductores de duda y escepticismo, tanto una forma de vida basada en el feroz pragmatismo de la consecución inmediata de objetivos (económicos), pero también una cierta respuesta, por oposición a la práctica artística que con extrema facilidad (no exenta de oportunismo) se alía con el último descubrimiento técnico científico.

Los collages sobre papel merecen especial comentario. Son obras de una extrema delicadez, vanguardistas por factura y vocación, productos anoréxicos de una Bauhaus que intenta rehacerse después de los bombardeos, y donde los magisterios en los que se inspira (Klee, por citar una fuente que no es decisiva, pero valga como lejano y fructífero perfume) poseen la misma cadencia de frágil organicismo constructivo. El color utilizado en estos extraordinarios y muy bellos collages posee la misma cualidad que la pintura utilizada en las casas: no es tanto el color lo que nos entusiasma como la intensificación – retorización dialéctica -- de la interpretación psicológica del color.

Las casas, la obra de Jesús Palomino, ocupan el espacio de la nada, pero también de acuerdo con la frase de Mies van de Rohe: *“La casa de este tiempo aún no existe.”*

Luis Francisco Pérez. Barcelona. Noviembre 1998.

### III. **Jesús Palomino: la fisicidad del trabajo intelectual. Armando Montesinos.**

*Casas, vallas publicitarias y túneles.* Cat. Caja San Fernando, Sevilla. 2003.

*“Para el aseo intelectual, un pequeño trozo de jabón,  
bien manejado, basta.”*

Francis Ponge

Desde sus primeros trabajos, la obra de Jesús Palomino se articuló sobre dos ejes: el dibujo y la utilización de sencillos materiales cotidianos. Si sus primeros dibujos eran densas composiciones de obsesivos y metódicos trazos de grafito, pronto trazo y línea fueron sustituidos por pequeños fragmentos de papel o plástico de luminosos colores, collages que surgían en paralelo a las esculturas que, realizadas con materiales humildes y frágiles -trozos de tela o ropa, papel, jabón, livianas maderas de cajas de fruta, frascos, plásticos baratos...- brotaban de la desnuda observación de la experiencia diaria y se convertían en comentarios emocionales sobre el mobiliario doméstico.

Pero sus obras también han estado ligadas, desde el principio, a los espacios arquitectónicos. Así, por ejemplo, las realizadas en instalaciones ferroviarias abandonadas: el gran dibujo de grasa en los muros de unas inmensas dependencias en ruinas en Cuenca (1992), o las enormes pero leves cortinas traslúcidas de papel azul –su opacidad perdida tras haber sido empapado en aceite- que, suspendidas del techo, replicaban mediante un pequeño desplazamiento las monumentales paredes de los talleres de San Jerónimo en Sevilla (1995). Pero también sus exposiciones de 1995 y 1997 en Madrid, donde sus esculturas remitían sutil pero eficazmente a la ordenación de las estancias de una vivienda. En palabras del artista: *“Cada una de las obras hablaba muy concretamente de un espacio y una función (...) De modo que ya había definido mi primera casa, no construyendo sus muros sino sugiriendo qué de importante o esencial debían contener. Digamos que ya tenía mi casa sin haberla construido.”*

Los tres ejes citados van a confluir -a partir de “Hungry Market Town” (1998), la primera de una serie que ya se acerca a la quincena- en las “Casas” construidas por Palomino, en las que los collages cromáticos realizados con humildes elementos constructivos son convertidos en habitáculos en cuyo interior se encuentra la evidencia de sus ocupantes: pequeños objetos, frutas, cubos, ropas... “Cubro las paredes con pala-

bras que las hacen invulnerables”, escribía Jacques Dupin. Palomino parece proteger, cobijar, con colores las paredes de sus chabolas, como si el intenso cromatismo confiriera solidez a los materiales frágiles, como si la luz coloreada de los interiores dotara de condiciones de habitabilidad a lo precario.

Luis Francisco Pérez ha escrito, con su habitual lucidez, que Palomino se sirve de la fragilidad:

*(...) para instaurar una especie de embarcadero desde el cual se nos invita a un naufragio: poner en oposición y en crisis diversos binomios enfrentados. Fragilidad matérica/violencia de pensamiento, delicadeza física/fuerza creativa, debilidad ocular/fuerza perceptiva, resistencia conceptual/laxitud formal, postración narrativa/intensidad abstracta, astenia figurativa/fortaleza en el color empleado... Sí es cierto, es una obra frágil y que nos dice de la fragilidad de nuestros sistemas de apreciación y juicio, pero esa fragilidad, a su vez, no existe como elemento retórico autónomo –ello sería pobreza de acción y pensamiento- sino como espoleta que acciona el dispositivo crítico de las ya citadas valencias enfrentadas.*

Las casas de Jesús Palomino ponen también en crisis otros binomios ligados a lo arquitectónico y a lo artístico, ejemplificados en las palabras que Adolf Loos escribía en 1910:

*(...) Hoy la mayoría de las casas gusta sólo a dos personas: al propietario y al arquitecto. La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a su comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte.*

Claramente, los humildes pero complejos collages arquitectónicos de Palomino no son la casa de Loos. Tampoco son la nuestra, la casa de nuestras comodidades y de nuestras propiedades. No son la casa privada, como tampoco la obra de arte es ya asunto privado del artista. Esas construcciones artísticas que se levantan dentro de

arquitecturas preexistentes, aprovechando sus paredes, suelos o techos para sostenerse en pie, nos remiten a una economía ancestral: la economía de la necesidad. Y se abren, así, al territorio de lo político en su sentido más estricto de análisis crítico de la realidad: no hablan de los síntomas, sino de las condiciones que los hacen aparecer. “Casa” y “necesidad” en oposición beligerante a “arquitectura-institución” y “beneficio inmobiliario”. Sus casas son siempre la Casa del Otro, ese otro que sólo habita el lugar en nuestra ausencia, pues nuestra presencia exige su invisibilidad tanto como nuestro bienestar su precariedad.

En los últimos meses Palomino ha introducido un elemento: vallas publicitarias luminosas. En ocasiones, las chabolas se adosan a ellas en busca de soporte. En otros casos, aparecen solas, una destartada construcción habitual en el paisaje urbano. Si las casas contienen, las vallas exponen, exteriorizan. Si la casa es el territorio de lo íntimo, de la callada autobiografía, la valla lo es de lo público, del mensaje que narra los excedentes del deseo.

La casa no interesa a Jesús Palomino como símbolo, -como “elemento retórico autónomo”, que decía más arriba Luis Francisco Pérez- sino como lugar que se habita, que se usa cotidianamente. Lo importante no son las cosas, sino la relación que se establece con ellas. Tal vez lo que Wittgenstein dice en su “Tractatus”: *“El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas”*. Y, como ya quedaba explícito en sus esculturas ligadas a los muebles domésticos, el uso genera afectos.

Aquí se abre otro horizonte de pivotal importancia para la actividad creativa de Palomino. Su obra brota de una ética del trabajo intelectual que se ajusta a las palabras de André Malraux: “Ser hombre consiste en transformar la experiencia en consciencia”. Su trabajo parte no del “para algo” (“para luego, en otro sitio”), sino del “aquí”. De la conciencia de la experiencia del “aquí” como lugar habitable por el pensamiento, vuelto puro cuerpo en su más alto grado de vehículo de conocimiento. El “aquí y ahora” –nuestra única casa verdadera- no sólo como lugar de refugio, sino como lugar de cultura. Una cultura que se hace con las manos, pero donde las manos hacen con la fuerza de la conciencia.

En “La Gaya Ciencia”, Nietzsche escribe: *“Los pensamientos son las sombras de*



*nuestras sensaciones –siempre más oscuras, más vacías, más simples que éstas”.* Las obras de Palomino integran sensación y pensamiento desde una conciencia plena de lo cotidiano y construyen, mediante una cada vez más precisa arquitectura de los afectos –¿es la casa la sombra del hombre?– una reflexión radicalmente contemporánea sobre la fisicidad del trabajo intelectual.

En una reciente conversación con el artista, mantenida ante un auditorio en Madrid, cité las palabras con las que John Cage cuenta cómo, intentando componer una música adecuada para la “Bachanna” que Sybilla Fort le había encargado, llegó a la innovación que hoy conocemos como “piano preparado”. Escribe Cage: “Habiendo decidido cambiar el sonido del piano, fui a la cocina, cogí un plato, lo llevé al salón, y lo coloqué en las cuerdas del piano”. Pregunté entonces a Jesús si se reconocía en esa escena – el artista levantándose y recorriendo el pasillo de su casa hacia la cocina, regresando luego al salón con el plato en la mano -- que une, como yo creo que ocurre en su trabajo, creatividad y cotidianeidad. Su respuesta fue una anécdota que, por inapelable, puso fin a aquella charla de la misma manera que pone fin a este texto: *“Yo trabajaba en casa de mi abuela, y cuando llevaba seis horas trabajando y aquello parecía que empezaba a salir, mi abuela venía y decía: Jesús, ve a comprarme un kilo de peras. Y yo tenía que entender que dejarlo todo e ir a la tienda era también parte del trabajo”.*

Armando Montesinos. Madrid, 2001.

NOTA. Texto del catálogo de la exposición *“Para la gente de la ciudad”*, Sala de Arte Moreno Villa, Málaga, 21 Abril-18 de Mayo de 2001. Vuelto a publicar en el catálogo de la exposición *“Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz.”* Sala Imagen, Sevilla, 20 Enero-20 Febrero de 2003.

#### **IV. Buhoneros y precaristas. Ciudad Múltiple. Adrienne Samos.**

Ciudad de Panamá. Marzo 2003.

Las frágiles construcciones de Jesús Palomino causaron revuelo. Una fue mutilada, otra derribada, y todas se convirtieron en objeto de sospecha, asombro, desconcierto, repulsión o burla. Nada comparable a las reacciones contemplativas que suscitan sus piezas cuando se exhiben en museos o galerías, lo que demuestra hasta qué punto estos espacios “neutrales” castran las implicaciones críticas y sociales del arte. Como dice Vito Acconci, “fuera del museo, el mundo está en tus manos, y tú en manos del mundo”.

En su viaje preliminar a Panamá, el artista español quedó maravillado con la manera como innumerables quioscos y puestos de venta ocupan parte de las aceras por toda la ciudad, aprovechando e integrando, en astutas simbiosis, aleros, columnas, esquinas, muros y techos de edificios y casas contiguas, así como de quioscos vecinos. En homenaje a esta cultura económica —precaria pero multiforme, ingeniosa y vital para un gran sector marginado de la población— Palomino creó una imagen personal de estos puestos y la ubicó frente a una lujosa boutique en una importante zona bancaria. Durante semanas, clientes y familiares de los dueños del almacén llamaron sin cesar para quejarse de lo que veían como una fea excrescencia fuera de lugar. Por otra parte, un grupo cívico quería saber si podía usarlos para una venta de comida, y la junta comunal se mostró muy interesada en aprehender y divulgar el sentido de la obra.

Palomino también construyó dos “chabolas” en otros sitios céntricos, a plena vista de todos: una contigua a un alto condominio y la otra frente a una enorme valla en blanco en un lote baldío. Fueron hechas no solo con elementos comunes a las precarias viviendas de los muy pobres (plásticos, tablones de madera, cartón, telas, cuerdas y poco más) sino con ojos y manos afines, en cuanto a su manejo intuitivo de las múltiples posibilidades inherentes en la transparencia o densidad, colores y texturas de los materiales humildes.

El contraste radical entre las casitas y su ubicación acentuó su poder de comunicar “lo humano básico”, y de evocar la inclemente realidad de quien “talla su casa en el deseo”, como dijo una vez el artista. La sola presencia de estas casitas, con su íntima, frágil y colorida poesía, cuestionaba y resistía la depredación inmobiliaria que parecía

querérselas tragar. En el inmenso lote baldío, la casa de Palomino colocada frente a lo que parecía una gran pantalla en blanco, creó un paisaje insólito, diríase teatral, cargado de sugerencias. Pero para los compradores potenciales (de lo que pronto se convertirá en otro gigantesco centro comercial o conjunto de rascacielos) lo único que sugería era la temible amenaza de precaristas. Dos semanas antes de que concluyera ciudad MULTIPLE city, una grúa la desbarató.

La casita próxima al edificio tenía escrita en su fachada, “¿Cuánta gente ha muerto esta noche en Irak?”: obvia alusión a la guerra que acababa de estallar. El dueño del lote no tardó en borrarla y amenazó con tumbar la obra si la frase volvía a aparecer. Quedó así implícitamente sellado el paralelo entre unos y otros sin derecho a voz; paralelo global que estableció el artista con una simple pregunta dibujada en su chabola imaginaria en Panamá.

Adrienne Samos. Panamá, marzo 2003.

## **V. Una chabola no es una casa. Juan Antonio Álvarez Reyes**

Jesús Palomino. Dibujos y collages, 2004.

Hace ya algunos años, Ángel González escribió un ensayo <sup>1</sup> donde afirmaba que un piso no es una casa. Si estuviéramos de acuerdo con él, con su idea de habitar, seguramente no podríamos extender del todo dicha afirmación a que una chabola lo sería menos: *“una idea de casa no es todavía una casa; pero más vale tener alguna, por pobre desaseada y desvencijada que sea, que avenirse a la ideología, o falsa idea de lo continuo, según la cual un piso es como una casa, y habitar, como tenerlo todo cogido y bien cogido”*. Ciertamente, una chabola estaría más relacionada con la idea de casa que con la de piso, sobre todo por una precariedad cercana a la idea de cabaña primitiva. Joseph Rykwert <sup>2</sup>, anotó que “generalmente se sostiene que la primera habitación del hombre fue un conjunto de apoyos provisionales colocados contra alguna superficie rocosa que los primeros hombres ingeniaron para protegerse contra las inclemencias del tiempo y sus diversos enemigos”.

Esta idea de la cabaña primitiva está claramente emparentada con la propia realidad de la chabola actual: precariedad, provisionalidad, fragilidad... para hacer frente a la hostilidad del medio.

La rusticidad y ciertas vueltas a los orígenes, han estado, como demuestra Rykwert, a lo largo de la historia de la arquitectura y, en particular, en la construcción de casas, de ahí la importancia de la arqueología de la cabaña primigenia. Un buen ejemplo de estos retornos sería la casa Sommerfeld, diseñada por Walter Gropius y Adolf Mayer, que contaron con la colaboración de Josef Albers (vidrios de colores) y Marcel Breuer (mobiliario), entre otros, como primer edificio colectivo de la Bauhaus que ejemplificaría el slogan final de su manifiesto: “Juntos concebiremos y crearemos el nuevo edificio que abarcará arquitectura y escultura y pintura en una unidad”.

Y realmente lo hicieron, como también en estos momentos lo hace Jesús Palomino en su serie de chabolas de colores, en las que evidentemente está ahí la arquitectura como arquetipo, la escultura como representación del espacio artístico (galerístico o museístico) y la pintura expandida como campo de color. Los críticos Mariano Navarro y Pablo Llorca <sup>3</sup> han desarrollado la idea de que lo fundamental en Palomino es el tercero

de estos aspectos, el pictórico. Seguramente no les falte razón, pero no convendría desdeñar esa unidad de las artes aludida (arquitectura, escultura y pintura), aunque sin el componente visionario y utópico de la Bauhaus, propio de una época descreída o post-moderna como la actual. Convendría precisar aún más en relación con lo dominante en estos trabajos de Palomino y adelantar ya la idea a resaltar: frente a lo pictórico habría que hablar más de lo decorativo en su trabajo, algo que esta exposición, al combinar fotografías de su primera chabola en Poble Nou con dibujos/collages, lo demuestra claramente. El propio artista ha resaltado<sup>4</sup> que siempre y de forma paralela a sus esculturas ha realizado collages con papeles de colores con diversos motivos, especialmente paisaje, plantas y juegos geométricos, y que estos “conjuntamente con las esculturas funcionan muy bien y hacían entender mejor las obras expuestas”. Por otra parte, Luis Francisco Pérez<sup>5</sup> ha resaltado la peculiar belleza de estos collages que poseen *“la misma cualidad que la pintura utilizada en las casas”* que viene realizando desde 1998. Es decir, en la equiparación entre el color vibrante que aplica a sus construcciones y los collages hay un claro nexo que se situaría en la importancia que se le da al ornamento, dentro de una tradición que sólo puede ser formalista. En el primer libro de Aloïs Riegl, Problemas de estilo<sup>6</sup> subtítulo Fundamentos para una Historia de la ornamentación, el historiador hace un repaso de la evolución de ciertos motivos vegetales en distintos momentos históricos relacionados con diferentes estilos, resaltando que a cada estilo le corresponde una forma como consecuencia de una voluntad. No conviene aquí olvidar que la ornamentación (lo vegetal es otra coincidencia más) antigua formaba parte de un programa que integra arquitectura con escultura (también pintura en ocasiones) y que lo decorativo ahora podría ser asimilado tanto al uso del color que hace Palomino en sus chabolas, como a los motivos vegetales y geométricos de sus collages. En esa voluntad de buscar un nuevo edificio que aunara la trinidad de las artes (como se recogía en el manifiesto de la Bauhaus), convendría sustituir aquí uno de sus miembros: arquitectura sí, escultura también, pero habría que cambiar (o entender) pintura por ornamento.

Ese carácter ornamental de lo pictórico en Palomino no sería otra cosa que una voluntad de forma artística fruto del estilo de nuestra época. Esta exposición, de manera bastante natural, lo pone de manifiesto al combinar, por decirlo de algún modo, documento<sup>7</sup> con ensayo o juego, resaltando el valor del ornamento o, si lo preferimos, de lo decorativo en el arte actual. El mismo Palomino ha hablado del uso del color en sus construcciones como elemento ordenador de los espacios y la llamada de atención

hacia lo pintado; aunque va más allá al intentar darle contenido social. De ahí también la importancia, una vez vista la forma, de su significado, de la casa como alegoría de la vida y de lo humano, al mismo tiempo que la necesidad de decorarla, de amueblarla. En torno a la casa, a su descripción minuciosa (como trasunto del discurrir de la vida y de su modelación), Mario Praz narró <sup>8</sup>, habitación tras habitación, la construcción (decoración) de su vivienda como manera de contar lo vivido. Hay sin embargo, paradojas, como se observa en las fotografías de la intervención en Poble Nou, sobre un solar, apoyada la infravivienda sobre la mediana de un edificio desvencijado.

Paradojas que intentan eludir lo personal para adentrarse en terrenos de otros. Según la definición de Marc Augé <sup>9</sup> de los no lugares, un solar vacío transita entre el pasado y el futuro, mientras su presente es un espacio de transición preparado para ser otro. Ahí, al fondo, la caseta verde y amarilla extraña profundamente en ese no lugar precisamente por lo ornamental, por el color: no es una extrapolación de lo real a lo artístico, sino al revés.

No conviene aquí olvidar, en ese empleo del ornamento (tan denostado hoy, pero tan utilizado a lo largo de la historia) algunos otros ejemplos actuales, como las que realiza Marjetica Potrc en la mayoría de sus trabajos, muy relacionados en buena parte con lo que hace Palomino o el caso concreto de “Dammi i colori” de Anri Sala.

En este último, el color transforma una ciudad albanesa de la mano de un alcalde artista<sup>10</sup> es el arte, o alguna de sus aplicaciones como las posibilidades del color, de lo decorativo o del ornamento, el que trastoca lo real al intervenir en él. Los comunales<sup>11</sup> situados en calles necesitadas de una intervención urgente han sido modificados únicamente con una mano de pintura. Como ha afirmado Palomino: “*!A veces los pobres sólo tienen el color para resistir!*”.<sup>12</sup>

Si un piso no es una casa, un apartamento comunal lo es menos, de la misma manera que tampoco lo es una chabola, pese a la reminiscencia de la cabaña primitiva, de la casa de Adán en el Paraíso.

Juan Antonio Álvarez Reyes. Madrid, 2004.



## NOTAS

1. Ángel González: "Donde se asegura que un piso no es una casa", en el catálogo de la exposición La casa: su idea. Comunidad de Madrid, 1997. Reimpreso en El Resto. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
2. Joseph Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili. 1974.
3. Mariano Navarro: "Palomino y la casa de los pobres". En el Cultural de El Mundo. 14/20-3-2001.
4. Ver texto en el cat. *Jesús Palomino: Casas, vallas publicitarias y túneles*. Sevilla, Caja San Fernando, 2003.
5. Luis Francisco Pérez: "Jesús Palomino". Revista Lápiz, no 148. Diciembre 1998.
6. Publicado en 1893. Edición castellana en Gustavo Gili, Barcelona 1980.
7. Ver Conversación con Francisco del Río en el cat. Citado de Caja San Fernando 2003: "*Como las construcciones tienen un periodo de vida limitado es importante fotografiarlas para que quede un documento*".
8. Mario Praz: *La casa de la vida*. Random House Mondadori. Barcelona 2004.
9. Marc Augé: *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona, 2001. "*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*". (pág. 83)
10. Anri Sala: *Dammi i colori*. DVD, color, 15' 24", 2003. Ver: Postverité. Murcia, Centro Párraga, 2003.
11. Susan Buck-Mors. *Mundo soñado y catástrofe. (La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste)*. Antonio Machado Libros. (La Balsa de la Medusa) Madrid, 2004. "*El apartamento comunal surgió durante los años veinte como una respuesta pragmática a las necesidades de vivienda. Aunque a todos los ciudadanos soviéticos se les tenía que garantizar un lugar para vivir, dado que existían edificios prerrevolucionarios, la cuestión era cómo adjudicarlos. La ley proporcionaba un criterio formal, según el cual los individuos tenían que recibir un mínimo de diez metros cuadrados, para las familias un mínimo de trece*".
12. Ver en la conversación citada con Francisco del Río.

## **VI. *Gran favela & 8 emisiones de radio.* Olga Fernández**

Museo Español de Arte Patio Herreriano. Octubre de 2005 a enero de 2006

La perplejidad puede ser una buena excusa para empezar a hablar. Perplejidad es la palabra que Jesús Palomino emplea para sugerir lo que alguien, él mismo, ha experimentado en São Paulo, Caracas, Camerún y Ciudad de Panamá al enfrentarse en directo a la extensión de favelas, que también envuelve y conforma gran parte de otros centros urbanos del mundo. La perplejidad nos indica una frontera o una pregunta. Junto a los edificios emblemáticos de importantes arquitectos internacionales se multiplican las favelas. Desde un punto de vista cuantitativo, las favelas son el símbolo más elemental de la arquitectura contemporánea, su tipología más desarrollada, casi como el edificio de bloques lo fue de la arquitectura y el urbanismo modernos. Se estima que más de un tercio de la población mundial, unos 924 millones de personas viven en construcciones precarias, informales y que la rápida urbanización hace que su número sea creciente. Las favelas no sólo se caracterizan por la carencia de estabilidad y durabilidad constructiva, sino que son una forma de instalarse en un sistema, una manera de habitar, un modo de la vida social. Los asentamientos informales van asociados a unas determinadas condiciones de vida: dificultad de acceso al agua y al saneamiento, deficiencias de climatización y ventilación, ubicación en emplazamientos inadecuados e inseguridad personal.

A Jesús Palomino no se le escapa el alcance del referente: la favela es un icono de la pobreza, pero su obra apunta más allá de su mera conversión en una imagen. Palomino evita realizar literalmente una favela, pero la representa, la re-hace como objeto tridimensional en un contexto artístico y este desdoblamiento permite al visitante entrar en un diálogo interpretativo con la propia obra y con los campos de sentido a los que ésta alude. Palomino no necesita reproducir cada elemento de una favela para formar su imagen en nuestra cabeza, le basta un esquema básico de materiales precarios, maderas, plásticos, uralitas, cartón, cintas de embalar, fluorescentes y una cierta disposición de los mismos. En proyectos anteriores como Paisaje (Fundació Pilar i Joan Miró, 2000) o Abajo, sin noticias, del otro lado, sin voz (Sala Imagen, Caja San Fernando, Sevilla, 2003) ya había trabajado con la chabola como un dispositivo básico de significación. También la reelaboración de un “mercado ligero” en Artium (2002) profundiza su indagación en las formas contingentes del paisaje urbano.

Sin embargo, la experiencia de la construcción de un grupo de favelas, un proceso casi performativo, pone en evidencia que la favela tampoco es una mera tipología arquitectónica. La Gran favela, como todas las favelas de este mundo, está construida sin planos, sin un programa de recursos codificados. En el museo esta favela crece de forma empírica, práctica, adaptándose a lo preexistente, hasta ocupar y ocultar el espacio sobre el que se apoya. En su subida aprovecha los resquicios y huecos de las paredes para anclarse, atrayendo este inseguro detalle toda la fuerza simbólica de lo que se asienta sobre una falla. Su construcción exige un trabajo en equipo, donde las soluciones ingeniosas y aparentemente inestables articulan los pesos constructivos e imaginativos. El tamaño importa, claro. La escala se convierte en un factor definitorio, no sólo porque alude a la “gran escala” de su referente real, sino porque esta escala habla también de un esfuerzo. Palomino dice: “A la intención de significar no se llega sin esfuerzo; es más, pienso que la construcción de significados requiere poner en marcha un proceso de concentración y orientación de energías a las que difícilmente se puede llegar sin grandes dosis de trabajo”.

La Gran favela, aunque unida al suelo, se presenta ante nosotros suspendida en el aire. Su afirmación opera en lo alto y su vulnerabilidad, lejos de ser lírica, pende sobre nosotros como una advertencia. La relación perceptiva entre el espectador y la obra tiende a ser intimidatoria. Ya se sabe, la precariedad del otro es siempre amenazante para nuestra estabilidad.

La obra se despliega como una arquitectura contemporánea que juega a confrontarse con la vieja ruina gótica y con la nueva intervención arquitectónica, pero también con el espacio imaginario del museo. Sin embargo, la presencia espacial de la favela, basada en una paradójica inestabilidad, resulta tan dominante que acaba por invadir el espacio real y el simbólico. La favela tiene el poder de transformar la Capilla y presentar ante nuestros ojos un nuevo paisaje. Es curioso, en algunos países latinoamericanos la ocupación del territorio es llamada invasión...

## **8 emisiones de radio (Voz en off)**

El proyecto de Jesús Palomino no acaba en la favela, sino que propone abrir un nuevo lugar simbólico, un programa de radio que funcione como un suplemento. Voz en off se

emite en el 107,9 F.M. los miércoles entre el 19 de octubre y el 7 de diciembre de 2005 entre las 17:00 y las 18:00. También las ondas radiofónicas pueden ser invadidas, las palabras suspendidas en el aire. La Gran favela, a pesar de su obstinada elocuencia, es un espacio sin voces. Paisaje sin personajes. La realidad de lo social, no puede ser contenida en el dominio o discurso arquitectónico, ni tampoco en el museístico. Emitir es difundir, pronunciar, emanar, irradiar, un campo semántico que invita a la dispersión, a la disipación.

En estos casos lo más prudente para el artista sea quizá retirarse, liberar la palabra y dársela a quienes con su práctica diaria transitan los paisajes de los límites y las fronteras. Voz en off pretende dar a conocer experiencias sugerentes de trabajo social y cultural, a través de una serie de entrevistas. Los contenidos combinan cuestiones generales con problemáticas y experiencias específicas de la ciudad de Valladolid. Se trata de rescatar la palabra de personas cuyas perplejidades quedan disueltas en las narrativas de lo cotidiano. Su experiencia, precisa e individual, es también aquí insustituible. El sentido del arte, a veces, es sólo pulsar el ON. Fuente: <http://www.museoph.org>

Programación 'Voz en off' - Miércoles en Onda Verde - 107,9 FM:

- 19 de Octubre: Nieves Sánchez Garre - 'Arte y sociedad'
- 26 de Octubre: Julián Vicente Bernal - 'Entorno a la psiquiatría'
- 2 de Noviembre: Educador de Valladolid - 'Educación y conflicto social'
- 9 de Noviembre: José Vallés - 'Inmigración y crisis humanitaria'
- 16 de Noviembre: Armando Montesinos - 'Crítica de arte y su función social'
- 23 de Noviembre: Mónica del Campo - 'África y desarrollo'
- 30 de Noviembre: Claude Bussac - 'Sobre la gestión cultural'
- 7 de Diciembre: Víctor del Río - 'Educación y arte en democracia'

## **VII. Los laboratorios improvisados y las máquinas de J. Palomino. Charles Citron.**

Casas, vallas publicitarias y túneles. Editado por Fundación Cajasol, Sevilla. 2007.

*“Tiene Usted un bonito coche... pero sin gasolina.”*

Jesús Palomino

Al comenzar a escribir este ensayo, me pregunté qué podría destilarse de los laboratorios improvisados, las máquinas (de cartón, plástico coloreado y envoltorios reciclados) y la arquitectura manual de las chabolas de Jesús Palomino.

¿Qué energía fluye a través de estas instalaciones camufladas y ensambladas con cinta adhesiva, tubos, mangueras y papel de aluminio? ¿por qué se siente siempre la presencia de la mano del artista? ¿Cuál es su método y por qué lo tergiversamos?

Sus instalaciones reflejan de manera intuitiva la alquimia del sentimiento y las distintas capas de la percepción. A través de intervenciones in situ, yuxtapone lo imaginario y lo táctil a cuestiones sociales y ecológicas, creando un nuevo contexto para la comunicación intercultural.

Sin embargo, me acuerdo de un día, caminando a través de Sevilla, con Jesús, como al mirar los escaparates de unos grandes almacenes, me dijo que no tenía ningún interés en comprar pero lo que realmente le gustaría sería reorganizar todos esos productos sobre sus repisas para crear nuevas combinatorias. Está claro que no hablamos simplemente de mirar escaparates. ¿Cómo se siente el artista cuando ve una manguera verde? ¿En qué piensa cuando cubre una estructura con papel aluminio? ¿Qué está hirviendo en esas ollas? ¿Qué venenos se extraen en esas botellas de plástico?

Sus instalaciones pueden leerse como una suerte de experimento ontológico. Pero también son algo más. Muestran timidez al reconocerse humanas, al incidir sobre lo que estamos haciéndonos a nosotros mismos en un mundo dominado por los medios de comunicación, la tecnología y las máquinas. ¿Está el artista diciéndonos algo sobre nuestros cuerpos y nuestras mentes? ¿Vamos camino de ser consumidos por lo que consumimos, en un proceso que no alcanzamos a entender?

Durante los últimos años he seguido el trabajo de Jesús Palomino, a menudo a través de fotocopias, extraños catálogos correos electrónicos desde Ulan Bator, Sevilla o Madrid, visitas a su estudio en Ámsterdam, y también comiendo unas exquisitas almejas en bares de tapas de Sevilla. Lo que siempre me impacta de Jesús Palomino es esa suave y educada sofisticación, así como un sentido de la hospitalidad unido a una tradicional visión de la dignidad. Es un verdadero cosmopolita con una honestidad intachable. Y por ello está siempre a punto de partir, porque está siempre ocupado con algún proyecto que conlleva un viaje a alguna parte. Y hay algo mediterráneo en su obra también, casi acuático. Su mundo se lee como si se observara desde el punto de vista de las medusas de Jacques Cousteau, en su laboratorio submarino, mientras se mueven al ser grabadas por la cámara.

Su arte es sensual: de una constructividad pictórica y escultórica. Es muy ordenado y, sin embargo, libre. Al tiempo que exhibe una conciencia antropológica y política, su trabajo se muestra también científico en el modo en que procesa una plasticidad que raya en la viñeta y, sin embargo, nos revela un artista totalmente africanizado. Palomino es un modernista que concibe el collage y los materiales como expresión, interconectados con conceptos e ideas postmodernos.

Más que “high-tech”, sus medios de producción apuntan hacia una “low-tech”, una productividad artesanal que puede encontrarse en comunidades marginales alrededor del mundo. Palomino es consciente de la diferencia intercultural y le fascina la diversidad de las culturas locales, así como las estrategias de dichas culturas a la hora de crear unas formas y una arquitectura que cubra sus necesidades diarias.

Jesús Palomino se ha distanciado del tren de alta velocidad de los medios, la banda transportadora del arte. Y como todos los artistas realmente buenos entiende que el nuevo arte debe ser una extensión del proceso de movimientos anteriores y debe resistir el impulso de convertirse en algo académico para mantener la poesía y la originalidad. Es un proceso de aprendizaje a partir de la apropiación cultural y de la regencia histórica a través de la experiencia óptica directa, a través de la vivencia directa en el entorno, de contacto directo con los materiales.

De este modo, el artista camina, respira, planea, completa mapas. Encuentra



bolsas de plástico, trozos de madera y basura, y como si hubiera vivido en una ciudad de Latinoamérica o África o Mongolia toda su vida, hurgando en los vertederos de su mente, busca soluciones a los problemas, inventa. El artista recicla y transforma, gira y retuerce, martillea y dobla, para crear el reverso de un mundo primitivo de tecnología artística y de medios de comunicación cultural occidentales. Jesús es deliberado, y por ello planea sus obras conceptualmente y con absoluta precisión dependiendo del tema.

Su preocupación por los pobres o por las gentes del lugar se contrarresta con la sensación de que la arquitectura, a lo vez que surge de una manera improvisada juntando trozos a golpes, se refiere de manera precisa a una experiencia estética del primer mundo. La transparencia del plástico adherente de cocina, los envoltorios hechos a mano y desajustados, humanizan la atmósfera de esos conceptos de aristas duras, aportando estructuras geométricas emotivas. No lo duden, es una crítica de lo que le falta a la cultura del primer mundo: el toque humano a la globalización. Hay algo peculiar en su sensibilidad; como si se tratara de un vendedor de tupperwares quien a través de un salvaje viaje al Amazonas tiene una revelación, y se da cuenta de que el recipiente o ese trozo de plástico puede ser usado como cimiento para una nueva civilización. Podríamos incluso llamarle utópico a la manera de una república bananera. Es como si entraras en el campamento de unos revolucionarios que se han perdido camino de la selva, rendidos se han asentado en el lugar, experimentando con la creación de otro mundo más que con la de uno nuevo, dándose cuenta de que ese otro mundo siempre ha estado a la vuelta de la esquina.

La obra sugiere la urgencia de la cultura contemporánea, lo efímero y lo improvisado, el sentido de que este lenguaje hiperreal puede sencillamente desaparecer, no por la violencia o la destrucción, sino por las fuerzas inherentes a su propio uso y manufactura, a su propia invención, a su propia memoria. El tiempo aparece como una preocupación a lo largo de toda su obra: de manera comedida se adhiere a cada una de las instalaciones y se suspende en momentos de luminosidad. Jesús tiene la visión de que todas las cosas se desvanecen y son parte de lo temporal. La cultura es el cambio que creamos, las cosas que consumimos y conservamos. ¿Qué tiempo somos? ¿Cómo de rápido nos movemos o consumimos? Nuestro tiempo fluctúa entre el signo y las experiencias metafísicas pero ¿qué hay de la empatía?

Las obras no se desarrollan de una manera rotunda. Son dramáticas a la manera teatral y están siempre inscritas en un lugar, crean un lugar, un sitio, una localización con una historia conocida, un paisaje o un concepto. Existen como artificio sino como anti-artificio. Lo político queda establecido de una manera sencilla y cuidadosa. El artista tiene un delicado sentido del lenguaje. La mano, en este caso, es más lenta que el ojo; de este modo la persona que mira ha de esperar, ser paciente, permitir que el trabajo se asiente y se convierta en parte de su vida y su experiencia.

En la obra *Body Count and Endlees Food Machine*, se catalogan y exhiben acontecimientos políticos reales de manera estadística como parte del proceso artificial de una máquina en la que se yuxtaponen un consumo y un empaquetamiento sin fin.

En “Contra la desgana” (*Against apathy*) se simula la idea de un laboratorio metabólico de los media. Todas las funciones quedan relegadas a una estructuración y posicionamiento intuitivos. El tiempo adquiere las funciones del papel de celofán como si fuera una gelatina que conserva fragmentos arqueológicos y de los media. El lenguaje de la creación va más allá de lo contextual y lo social, pero los mensajes de resistencia crítica a las estructuras políticas y económicas contemporáneas quedan perfectamente delineadas.

La postartificialidad y el simulacro se transforman en procesos intelectuales y orgánicos. El plástico se utiliza para señalar la suspensión emocional, así como para preservar los especímenes antropológicos para su investigación. El plástico destila procesos de información que se reúnen en construcciones poéticas y esculturales. ¿Parece la obra ser funcional sólo como medio de enfatizar su disfuncionalidad emocional?

“*Anticongelante y 8 emisiones de radio*” (junio 2006), era un proyecto en Vejer de la Frontera, Cádiz, no lejos de Marruecos. Según el artista, “*la cuestión era la historia congelada y envenenada compartida por la cultura europea de Andalucía, en el sur de España, y la cultura de raíces andalusíes en el norte marroquí*”. La palabra Historia (en español) y la palabra *Sadaka* (amistad en árabe) se congelaron en moldes de hielo y después se exhibieron en un congelador. El conflicto se refrigera, se congela y se suspende en el tiempo. Una caja de hielo se transforma en un escenario: el paisaje de hierba seca de Cádiz se yuxtapone al fresco refugio azul del Mediterráneo con un relleno

de hielo limpio y herméticamente sellado. *“Se programaron 8 emisiones de radio, en la emisora de radio local de la ciudad de Vejer, sobre la historia y las raíces comunes, las diferencias, la lucha social, el Islam, la inmigración ilegal y el diálogo intercultural con la esperanza de lograr una mejor comprensión a través del uso de los medios de comunicación. Cada semana, durante la emisión de radio, las palabras Historia y Sadaka se extraían del congelador para que se derritieran al sol.”*

El artista utiliza el arte como enlace entre dos comunidades culturales para establecer un diálogo y para activar un deshielo en las relaciones. La transformación metafórica de la lengua y del material activa un discurso social. Después de todo, el arte no es política pero puede expresar ideas políticas. Sin embargo, la preservación de la cultura histórica, la defensa de la cultura se demuestra como una realidad orgánica menguante. La tradición puede refrigerar tanto el conflicto como la lengua creando prejuicios estáticos. ¿Por qué utilizar el hielo para alcanzar este significado, que parece establecer una posición dialéctica con el entorno? Es precisamente esta contradicción en la forma la que evoca un significado poético, y la que hace que la obra se presente como arte del entorno. Sin conocer el subtexto (muy importante en el arte hoy) o las intenciones del artista, la obra puede estar haciendo también referencia al calentamiento del planeta mientras que las palabras se derriten sobre un lecho de hierbas secas.

La tecnología apoya al lenguaje pero cede ante las fuerzas sociales y de la naturaleza. Se convierte en un trozo de lenguaje glacial perforado y deformado; se trata de algo antropológicamente congelado en la era del hielo, y transmitido hasta la realidad del cambio ecológico y orgánico. ¿Está Jesús diciéndonos con todo esto que el lenguaje es parte del mundo de la naturaleza, y que por tanto está sometido a sus fuerzas a pesar de la innovación tecnológica? ¿Hemos de entender por las formas que los prejuicios culturales y sus identificaciones no son consecuentes con el tiempo geológico excepto para la humanidad misma? Razón de más, pues, para trabajar con ideales y para intentar llenar los vacíos culturales e históricos.

En *Media Filter & Big Compass*, Marfa, Texas, se dibuja una circunferencia en el suelo y se coloca descentrada una botella de agua mineral. Los cables eléctricos intersectan el espacio y en el norte magnético una hoja de plástico verde soporta una luz fluorescente. La palabra norte queda impresa en gruesos caracteres. Como en otras

situaciones, los acontecimientos del mundo actual se muestran de forma prominente, sellados herméticamente en bolsas de plástico de viaje. Una silla queda cubierta con plástico verde luminoso, unas cajas de cartón sirven de apoyo para la estructura como si fueran conductos eléctricos. Una gran bañera es el centro en el que se mezcla toda la información. Hay una alfombra de piel de tigre hecha en acrílico sobre el suelo. Uno no puede evitar apreciar la crítica directa a la política americana.

*“El primer Poison Collector (recolector de veneno) se hizo en Serbia & Montenegro para filtrar la alta tasa de contaminación en los ríos Tamis y Danubio causada causada por la campaña militar de la OTAN contra la limpieza étnica de Milosevic en Kosovo. Entre otras localizaciones también están Sevilla, Madrid y Burgos, tres lugares muy importantes en la historia del régimen de Franco. La cuestión era filtrar la negatividad política de la historia de mi país en conexión con la dictadura de Franco y con el fascismo europeo. Entre los libros y documentos que se exhibieron se encontraban: libros sobre la guerra civil española, sobre la guerra de los Balcanes, libros sobre la Shoah, Eichmann en Jerusalén de Hannah Arendt; documentos sobre la represión de la posguerra y la violencia de Franco en las cárceles y campos de concentración españoles, un billete de tren de Cracovia a Auschwitz y más documentos sobre racismo e intolerancia social. Como persiguieron a mi abuelo durante el régimen de Franco y nunca volvió a España, esta pieza tenía que ver con mi historia personal y la de mi familia. Estos eran los recuerdos que intentaba recoger para limpiar el veneno de nuestras vidas en España.”*

Grandes bolas de algodón envueltas filtran venenos imaginarios que se extraen a través de tubos de plástico transparente conectados a botellas de agua mineral y refrescos. La difusión de los elementos artificiales crea una simbiosis surrealista. Los textos exhibidos de manera vívida y las barreras de cinta adhesiva, así como unas grandes lámparas de pie de luz fluorescente, crean una alarmante advertencia sobre la transformación que se necesita al hablar de reparación y de memoria. El tema es reiterado en la serie Transformer, en la que la energía se transforma dentro un sistema de cajas de cartón iluminadas e interconectadas y de circuitos disfuncionales. ¿Es la luz la que se transforma en el estudio-laboratorio o es otro elemento más misterioso? Textos mostrados de forma prominente sobre pancartas nos comunican estos mensajes: *“La vida es el bien máspreciado.”* -- título de un capítulo en el ensayo de Hannah Arendt, *La condición humana* --; *“La historia ni diga falsedad ni calle verdad”*.

En el Patio Herreriano de Valladolid, con el título de *Big Favela & 8 emisiones de radio* cajas, periódicos y paneles ponían en práctica una estructura análoga. La luz fluorescente en aureolas verdes y 3 niveles de construcción conspiran para irradiar significado o difundir un mensaje. *“El proyecto era parecido a Anticongelante. Una instalación estaba dentro del museo y las otras eran experiencias de grupo en la emisora de radio local. Las emisiones estaban centradas sobre cuestiones como el negocio del arte, las responsabilidades sociales, las instituciones de salud mental, la inmigración en España, la educación en las instituciones artísticas, etc. Las emisiones duraron dos meses y las realizaron jóvenes estudiantes de periodismo. Big Favela era un montón de chabolas, viviendas improvisadas que se asemejaban a los barrios pobres similares a los arrabales de muchas ciudades del mundo.”*

En todas estas instalaciones, la historia y los acontecimientos actuales se metabolizan, sudando desde y sobre sí mismos, envueltos en material y formas desechables, que crean morfologías sintéticas híbridas, y arquitecturas que transforman e irradian esencias. Las esculturas al tiempo que fijan un escenario para el discurso social y político y para las intervenciones estéticas (escultura social), también encubren dentro de sus membranas hechas a mano con objetos encontrados, la evocación poética y la necesidad artística del artista. El arte no se divorcia hoy de la ética sino que, a menudo, está fundido en una suerte de tensión inquieta con la visión ideológica del artista. El arte del malentendido se recoge en el alter ego simbólico del artista. Las capas múltiples hechas de seres contruidos; la ambigüedad de la mirada y de la comunicación. La interconexión evocada en el trabajo como multiplicidad del conflicto, de los ideales, de posiciones morales, de críticas veladas y de camuflajes obsesivos. ¿Cuál es la conexión entre el tema del objeto y el objeto del tema?

Quizás sea esto lo que es tan revelador en todas las instalaciones. El esfuerzo del artista para transformar y para cambiarse a sí mismo, para cambiar de ritmo los procesos emocionales y los medios de difusión global. Y más importante aún, resistir, comentar y activar el modo en que recibimos y consumimos esta información a diario como seres humanos. En este sentido Jesús es nuestro ingeniero e inventor, construyendo lo que él ve y se imagina. Después de todo, toda mirada es expresión, y como arte es espejo y transformación. El mundo objetivo, el mundo humano a nuestro alrededor, es inventado por todos nosotros. Estas obras no se pueden traducir sólo literalmente o po-

líticamente sino que funcionan como laboratorios poéticos complejos cuya causalidad evoca sensaciones e interpretaciones a menudo irracionales, que es la materia del arte. Como si fuese uno de esos episodios peculiares de Star Trek, el artista busca vidas antiguas, civilizaciones pasadas, para ir osadamente donde ninguna persona ha ido antes. La máquina orgánica hecha a mano se convierte en una extensión de la mente y del cuerpo a imagen del mundo. Jesús Palomino se compromete contra la apatía emocional y física de nuestro tiempo. Nos impulsa a pensar sobre nosotros mismos, sobre nuestros entornos, sobre nuestros laboratorios personales, sobre nuestro consumismo compulsivo, sobre las obsesiones de los medios y la condición humana.

Charles Citron. Ámsterdam, Los Países Bajos.

Febrero 2007.



### **VIII. *El caos como herramienta.* Virginia Torrente.**

Para la gente de la ciudad: Cartel informativo, filtro de veneno & máquina de comida.

Casa de América. Mayo de 2005.

El lugar hace que la obra se crea -- para él, dentro de él -- sea única e irrepetible, desarrollando una importante reflexión sobre la transformación de los espacios expositivos. Arqueología mental y física, materiales que aparecen acumulados, utilizados normalmente en el uso diario, apartados de su uso común, redimensionados en el espacio de exposición donde se presentan al público, a modo de poesía constructiva. Palomino utiliza los materiales y los objetos a los que normalmente no prestamos atención ninguna de una manera lúdica, reclamando una atención sobre ellos.

Desde sus primeras instalaciones, como aquella localizada en el exterior en el Poble Nou de Barcelona hace varios años hasta llegar a la pieza que ahora presentamos, Jesús Palomino (Sevilla, 1969), pone bajo disección los lugares de exposición para, de una manera más explícita, radicalizar el discurso instalativo. Transformando el espacio de exposición en un gabinete de estudios, que nos presenta el universo enfebrecido de trabajo del artista, como un lugar de experimentación hasta casi el momento de la inauguración, Palomino crea un collage que le ayuda a comprender y analizar el mundo y necesita enseñar al público. Instalación sin límites, que refleja su modo de comprender, en un cosmos o escenario particular. Instalación total. Rosalind Krauss, en *Sculpture in the Expanded Field* (1978) escribe: "Las cosas más curiosas se han dado en llamar escultura (...) la categoría de la escultura parece maleable hasta lo infinito (...) para pasar a ser definida en un término que abarca todo lo posible entre no-arquitectura y no-paisaje". Y el artista Gabriel Orozco define su propio trabajo de esta manera: "Práctica escultórica desde los márgenes geopolíticos (...) estrategia y juego escultórico (...) La forma, al final, tiene que ver con provocar un espacio para pensar".

La obra de Jesús Palomino discurre en paralelo con el trabajo de artistas como John Bock o Jason Rhoades, creadores de ambiente que son lugares de almacenamiento masivo, a modo de laboratorio donde pensar, representar, trabajar y jugar. Como resultado, aparecen conexiones aparentemente desordenadas y hasta absurdas, realizadas a partir de objetos y materiales de uso cotidiano, entremezclados con un efecto

intencionada buscado. Palomino utiliza elementos cotidianos por acumulación, ensamblados y ordenados de una manera especial, estableciendo nuevas conexiones anteriormente inexistentes entre ellos, dándoles una nueva utilidad. Instalaciones para que el espectador realice una especie de viaje de descubrimiento. De suelo a techo, llenando toda la superficie, hay memoria e historia, con un control de lo que se cuenta y del mensaje que se lanza. Existen evocaciones e implicaciones sociopolíticas tanto locales como globales que preocupan al artista con fuerza, que conllevan una narración visual del marco cultural en el que la obra ha sido pensada y creada. En los dos últimos años, así ha sucedido con las piezas de Palomino para la Bienal Internacional de Pančevo (Serbia y Montenegro) 2004, en Sevilla el año pasado también, y ahora en la Sala Mendoza de Caracas, Venezuela, donde Palomino ha expuesto como culminación de una estancia de trabajo en colaboración con la Fundación La Llama de la misma ciudad. Alusiones innegables a los acontecimientos y cambios sociales que están sucediendo, con un intenso tratamiento del tema en el espacio adjudicado, que se transforma bajo la consigna de liberarse. Utilización de materiales pobres y caseros como reflexión —llena de humor— sobre la política, la economía y el lenguaje, todo ello pasado por un filtro artesanal, utilizando un amplio muestrario de materiales nuevos y reciclados, dándoles un significado, un toque de atención para que no ignoremos hechos y sucesos que no queremos apreciar, porque nos resulta más fácil excluirlos, a pesar de su persistencia física a nuestro lado, pero que rechazamos porque nos incomodan.

El conflicto social siempre se mueve cercano a la periferia, nunca nos toca de cerca, sucede en lugares de exclusión y así no nos molesta. Toda obra de arte tiene una cierta dimensión política. Tras los 60's y 70's, cuando ésta era más obvia, los 80s y 90's nos han enseñado el lado más narcisista de los artistas, preocupados en sus propias reflexiones. Ahora volvemos a comienzos de este nuevo siglo a apreciar la reivindicación, quizás porque ahora estamos en un momento en el que se vuelve a hacer necesaria. Hans Haacke, Jeremy Deller; artistas que trabajan en veta con las topologías de la historia social, reflejando lo que está sucediendo alrededor del arte, en la vida real. Thomas Hirschhorn dice: "No hago arte político, hago arte políticamente". Como las obras de Hirschhorn, las instalaciones actuales de Palomino son ejercicios de saturación y reivindicación.

Walter Benjamin fue un gran partidario de politizar el arte. Palomino transforma la

materia en metáfora, reflexiones que aluden a la sociedad en cambio en la que vivimos, nuestra realidad política y cultural. Para ello, necesitamos una nueva comprensión de lo que sucede, de los valores en transformación. La obra no da claves de respuesta, pero sí nos enseña cómo un artista puede comunicar esto a través del arte.

Lo artístico y lo social van de la mano en esta instalación. El trabajo, la pieza, se desarrolla en su propio proceso de construcción, en los mismos objetos cotidianos que generan una dinámica constructiva-destructiva. El acabado retiene un gran potencial de posible evolución, la obra es un mapa abierto del camino que seguirá el artista próximamente.

Virginia Torrente. Madrid. Abril 2005.

## **IX. Anticongelante & 8 Emisiones de Radio. Jorge Casanova**

Testigos / Witnesses. NMAC, Montenmedio Arte Contemporáneo.

Vejer de la Frontera, Cádiz. Junio 2006.

Anticongelante & 8 Emisiones de Radio es una propuesta sobre la palabra, desde su física, desde su química. En sociedades que se rigen por Libros (mayúscula intencionada), como son las nuestras, exhibir el verbo casi siempre apunta a una canalización de su poder, a la creación de un plano ritual o intelectual. Por ello, las palabras encuentran su realización en ámbitos medidos, en soportes controlables, en objetivos previstos, y los distintos códigos que marcan las realidades en las que actúan crean compartimentos estancos en los que puedan usarse.

Hacer de la palabra algo físico muestra su vulnerabilidad. Desgajada la palabra de su registro habitual al convertirse en visible, al adquirir forma compartible más allá de sus distintas acepciones históricas, ideológicas, religiosas, se reactiva su capacidad significativa. Existen pues dos tipos de congelación: el que las deja indemnes al paso de los tiempos, petrificándolas y vaciándolas de significado, y el que las solidifica y las renueva, recordándonos, sugiriéndonos, una geometría olvidada. Ante la congelación de ciertos discursos que atenazan realidades, la congelación física exhibe la palabra desnuda, sin el bagaje de quien la use, al alcance de cualquiera: punto cero.

Desde esa imagen de reinicio, emitir palabras a través del aire cobra una nueva dimensión. La sincronía entre la emisión de radio y la acción de deshielo supone dotar de valor originario una acción que paulatinamente acerca un final: palabras que desaparecerán al calor de las palabras; y las ruinas, sólo serán agua que buscará otros destinos entre rendijas, hierbas y tierra.

Anticongelante & 8 Emisiones de Radio es una mediación, una invitación a la reflexión, desde la vista y el oído, con un tiempo límite: queda en nuestras manos qué queremos hacer con nuestras palabras, cómo, dónde, cuándo, y para qué queremos pronunciarlas o escucharlas. Los vocablos se instalan física y químicamente en el entorno, pero su permanencia, más allá de la propia obra, depende de los agentes que lo habitan.

Con este proyecto, el artista establece un nexo específico con un lugar al propiciar la libre circulación de la materia de la obra: las palabras. No hay guías, ni búsquedas preconcebidas, más que desbrozar de su cotidianeidad algunas palabras, descongelar algunos canales de comunicación, recomponer posibles vínculos. En este sentido, se trata de una acción arriesgada no sólo por el poco control que proporciona, sino también por ser una apuesta por la más absoluta esencialidad: hielo, sol, palabras, y la tecnología necesaria para hacerlas llegar a su destino.

Hace varios siglos, antes de convertirnos en seres multimediales, si es que no lo fuimos siempre, otorgábamos a las palabras un poder mágico – la posibilidad de aproximarnos a la divinidad, la capacidad de cambiar nuestra realidad. Hoy día, ante una incesante multiplicación de soportes, ante su infinita combinatoria, la materia que mejor nos define y a través de la cual señalamos el lugar que ocupamos se desvanece antes de llegar a sernos de utilidad para nuestra experiencia, antes de poder pertenecernos y permitirnos comprender lo que tenemos ante nuestros ojos. Quizá por ello convenga detenerse un instante y observar fijamente el hielo y el deshielo de nuestros propios discursos para no olvidar que lo que sucede y deja de suceder puede expresarse de muchas maneras, y que sólo el silencio lo posterga al olvido.

Jorge Casanova. Sevilla. Junio 2006.

## **X. Pedagogías colectivas para economías equivocadas. Armando Montesinos**

Catálogo Máquinas, carteles y emisiones de radio, 2007.

1. *“There is something wrong between this economy and me”* era el título de una presentación de trabajos de Jesús Palomino en Rotterdam, realizada en 1999 durante su residencia en Kaus Australis Stichting. Para mí esa frase sigue siendo el eje mismo del pensamiento que anima la actividad del artista: una toma de conciencia del problema central del creador contemporáneo, que no sería otro que el de examinar críticamente, desarrollándolo a través del propio trabajo, su papel social.

Recientemente José Luis Brea escribía que la función que diferenciaría al artista contemporáneo de los demás productores de imágenes sería el “proporcionar al ciudadano los materiales críticos que le permitieran afrontar reflexivamente el bombardeo de imágenes actual”, actuando “como interruptor activo de los flujos de transferencia de imaginario”.\* Sus palabras eran respuesta a una encuesta sobre la educación artística en nuestro país, pero me parecen la definición más ajustada al programa de Jesús Palomino. La suya es una práctica que se construye desde la razón ética: nace de la reflexión, se exige ser ejemplar, y deviene educativa, en el sentido de proporcionar los materiales críticos que indica Brea. En el proceso de escribir este texto intentaba definir el espíritu que anima el trabajo de Palomino; el término preciso que andaba buscando se lo debo a Carles Guerra, quien en una conferencia - casualmente en la misma Facultad de Bellas Artes de Cuenca donde Jesús Palomino estudió - se refirió a Peter Weiss y a su poco conocida, pese a tratarse de una obra maestra, “La estética de la resistencia”. Weiss explora, en ese impresionante fresco de la Europa abocada a la segunda guerra mundial, el surgimiento de la oposición al fascismo ( la primera parte de la trilogía está centrada en la guerra civil española ), la problemática del exilio, y la afinidad entre resistencia política y arte, y sugiere que, no importa cuán intensa sea la represión, el sentido radica en la negativa de las personas a renunciar a la resistencia, y que es en el arte donde pueden encontrarse nuevos modelos de acción política y entendimiento social. Guerra se refirió también al prólogo de la edición americana, donde Frederic Jameson insiste en el concepto de pedagogías colectivas del autor alemán, que, en palabras de Guerra recogidas al vuelo, serían aquellas donde nadie está obligado a aprender ni nada se enseña, pero que permiten reorganizar las responsabilidades de la representación, suspendiendo roles asignados y confiriendo a las personas “responsa-



bilidad expandida”. Y, añadiría yo, surgen de una ética de lo necesario y se alimentan del compartir, puesto que todo proceso pedagógico sólo puede serlo verdaderamente cuando se comparte el poso de la experiencia.

El trabajo artístico parece un perfecto ejemplo de esa responsabilidad expandida. Existe, claro, la recepción pasiva y la complacencia - tras leer la cartela con el nombre del autor - de saberse delante de un objeto de valor cultural. Pero la relación activa, productiva, con la propuesta artística no sólo atañe al creador, sino también al espectador, y sólo puede consistir en continuar la reflexión abierta, la tarea planteada, por la obra. Por su parte, ésta es, tan sencilla como crucialmente, testimonio de la tarea y la reflexión del artista. “ El concepto de testimonio que yo intento describir implica ciertamente un modo de revelación, pero esta revelación no nos da nada “, escribe Levinas, y continúa más adelante: “ El testimonio ético es una revelación que no es un conocimiento.” \*\*

2. En los tres últimos años Palomino he presentado, en lugares y contextos tan diversos como Serbia, Texas, Caracas, Madrid, Burgos o Montreal, unas complejas y patafísicas “ máquinas de deseo y baja tecnología doméstica “ que, con títulos y propósitos tan variados como los sitios citados, responden a la intención de “ filtrar situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política “. Los problemas abordados están ligados a las experiencias vividas por los habitantes de esos lugares. Palomino, desde una voluntad democrática de construir certezas, indaga en las historias del trabajo de oposición a la barbarie, normalmente no recogidas por la historia oficial, construida habitualmente por gestas, valores e identidades eternas, a menudo ideológicamente perversas. Pero dado que la temática e implicaciones de las obras son explícitas, permítaseme que yo hable de su factura, del modo en que el artista elabora su crítica aportando una dimensión humana a un sistema deshumanizado.

Para la construcción de esas máquinas-filtro se aprovisiona de materiales y objetos en las tiendas de “ Todo a cien “, que contienen los equipamientos básicos - ropa, tiestos, perfumes, cubos, vajillas, material escolar, juguetes, herramientas, etc. - concebidos como necesarios para la vida diaria de toda una comunidad de bajo nivel adquisitivo, la llamada “clase popular”. Aquí, recordemos, se nos muestran los productos pero no las condiciones de su producción. Su enorme abundancia no hace más que evidenciar que el problema del capitalismo no es tener las necesidades cubiertas, sino

- inmersos en la urgencia de lo cotidiano, regidos por las demandas diarias y por la idea de una salvación que sólo vendrá, ajena a nosotros, de lo extraordinario - cómo resistir a su globalizada explotación y a su capacidad depredadora.

Palomino trabaja manualmente con esos objetos producidos industrialmente, conectándolos y ensamblándolos con independencia de su función y su uso, y con libertad, humor y, también, voluntad de belleza. Su idea de manualidad no tiene que ver con la maestría, sino con la capacidad de encontrar soluciones inventivas, combinando conocimientos básicos con necesidades imperiosas. Es decir, no sólo usa los productos, sino los recursos de toda economía popular, que requiere la toma de decisiones arriesgadas y a menudo provisionales por la precariedad de los medios y materiales utilizados. Así surgen esos aparatosos artefactos que, conectados de distintos modos a una meticulosa y reveladora documentación - libros, periódicos, fotos, documentos - sobre el tema o la situación abordada en cada proyecto, nos llevan, a través de la fantasía y el juego, desde ese territorio familiar a un comentario crítico, de encuentro con aspectos insólitos de nuestra propia experiencia.

Quizá el mejor ejemplo de esos recursos, presentes en toda la trayectoria del artista, sea su proyecto “*Big favela & 8 emisiones de radio*” en el Museo Patio Herreriano de Valladolid en 2005. Las favelas se apilaban en un rincón, aprovechando, como hace la arquitectura popular, la existencia y los accidentes del muro para crecer, y lo hacían de espaldas a la enormemente espaciosa ruina gótica, que quedaba vacía. El contraste entre la vistosidad sencilla y el poder de las favelas, residente en su propia fragilidad, y la lujosa modernización del espacio realizada por la institución era extraordinariamente revelador. Nacidos de una relación respetuosa con el modelo - otro mundo, el llamado tercero -, habitando en las remozadas las remozadas ruinas de otros siglos, los humildes habitáculos traslucían, a la vez, el drama y la energía positiva de la cultura popular, ese territorio donde la verticalidad propia de la alta cultura - la noción de “autoridad” - es sustituida por la horizontalidad de la colectividad.

3. Si hay algo extraño, equivocado, entre esta economía y yo, es lógico indagar en la posible existencia de otras economías. Varias de las muestras mencionadas se han extendido más allá de los espacios expositivos, gracias a unos peculiares programas de radio. El formato radiofónico está basado en el discurso, pero sobre todo en la entre-

vista, en el diálogo. Palomino activa en cada ciudad una comunidad diversa, que antes ni siquiera existía, de profesionales de variada procedencia que reflexionan sobre sus propias prácticas o sobre temas comunes, y recupera el uso de la palabra como generadora de cultura ciudadana.

La radio es una tecnología comunicativa altamente adecuada para la transmisión de ideas que tiene una característica que hoy, cuando el bombardeo visual es permanente, se torna fundamental: no emite imágenes. El usuario no es, propiamente, espectador, sino oyente. Es decir, sus ojos estarían liberados del punto de fuga de nuestro contemporáneo sistema de visión, la insondable e insoslayable pantalla, y por ello su cuerpo estaría potencialmente activo. Esta es, como sabemos, una de las demandas clásicas de las prácticas artísticas que se resisten a la dictadura del ojo. Pero, en esta audio-economía, la obra es también ajena a la hegemonía del objeto.

Insistamos ahora en otro aspecto práctico, que es la respuesta a muchas disquisiciones teóricas sobre dicha hegemonía: las piezas de Palomino son perecederas. Aquí se realiza la demanda del creador: hincapié en la experiencia compartida, ausencia de producto. Palomino acepta, y propicia, una situación entrópica, donde las energías se producen en el montaje, se acumulan durante la exposición, y se desvanecen en el desmontaje.

Este desmantelamiento, esta desmaterialización heredera del conceptual y de similar alcance de la obra, conlleva la materialización de otra conciencia y de otra economía. Nada permanece como “ producto “, porque no se puede pretender que la intensidad pueda conservarse gracias a la calidad de los materiales, como antaño, o que el valor reside en la permanencia misma, en la capacidad de trascender el tiempo y el momento, mediante su mutación en “ valor de mercado “. El artista se ha convertido en un operario en marcha, un desencadenador de procesos y situaciones que procuran evidenciar los marcos ideológicos y económicos en los que opera la actividad artística. La obra de Jesús Palomino da testimonio de su reflexión y su tarea: el intento de construcción de una lectura adecuada de la realidad que pueda dar paso a una actuación correcta sobre ella.

Armando Montesinos. Madrid, 2007.

## **XI. Geometrías inesperadas: instrucciones de uso. Jorge Casanova**

Máquinas, carteles y emisiones de radio, 2007.

La realidad de cualquier libro es la de contener en todos los sentidos posibles. Estas páginas materializan de modo esencial ese fin: presentar lo que por definición las sobrepasa, algo que se sustrae de márgenes porque vive en/de ellos o porque incesantemente los representa. Se trata de apreciar áreas de nuestra cotidianeidad lanzadas hacia nuestros ojos sin dejar el más mínimo resquicio a la indiferencia. La obra que presenta este volumen establece una relación con la geometría desde sus formas. Hablamos de una geometría familiar, formas reconocibles, accesibles, consumibles, y por tanto sorprendentes, inesperadas. Se crea, asimismo, una relación con lo inesperado, pero no sólo desde lo que se ve, sino también desde lo que, al darnos la vuelta y abandonar el campo visual de la obra, ha trascendido nuestra retina, y cuestiona la propia visión. ¿Cómo usar pues unas páginas que transportan hasta nuestras manos de manera sintética lo que a menudo queremos desalojar de nuestra mente? Jesús Palomino orquesta relaciones entre objetos de suyo separados, ajenos los unos de los otros. Sin embargo, más que sembrar la duda entre los mismos, su relación se convierte en ideal quedando impresa en el conjunto una armonía desafiante que dota al todo de un sentido explícito, de un contenido compacto, y de un universo referencial reconocible. En realidad, la duda se siembra sobre aquellas personas que entran en contacto con la obra.

El conjunto de elementos inesperadamente coordinados, orientados hacia una función, interpela a quien los visiona, no sólo como individuo sino también como colectividad, conjunto de personas que reconoce en la instalación un mensaje específico que tiene que ver con su existencia. De este modo, las relaciones que se dan por descontadas, las del individuo consigo mismo, con los demás individuos, con su historia, y con su habitat, afloran en discursos dirigidos al centro de ideas como el consumismo, la guerra, la historia o el deterioro del medio. Lo que plantean estas instalaciones, por tanto, tiene que ver con la experiencia en un sentido amplio de la palabra: una experiencia que antecede a la obra, recibe la obra y la mantiene presente cuando la misma ha llegado al fin de su ciclo. Es precisamente esa concepción amplia de la experiencia la que hace que la obra facilite discursos, y medie en la articulación de re-escrituras que, a menudo, tienen vocación de olvido y que aquí quedan patentes, presentes, interrogantes. Dentro de este paisaje o, quizá, mejor, para crear este paisaje, el artista realiza un trayecto

que simultánea diversidad de orígenes y aspira asimismo a una diversidad de destinos; todo al mismo tiempo. No sería posible llegar a una construir un artefacto que evoque y sugiera la complejidad de realidades como la guerra, o la manipulación de la historia, sin partir de la misma complejidad, sin operar en ellas, interaccionar con sus discursos y escudriñar sus raíces, tanto física como intelectualmente. Para ello, aunque de alguna manera podría decirse que las obras siempre han estado ahí, esperando, Jesús Palomino llega a los lugares antes que sus obras, y el proceso y consecución de las mismas se apoya siempre significativamente en una relación tanto con el medio como con sus habitantes. Es una relación discursiva, una investigación que busca operar interruptores, comprobar su funcionamiento y re-estructurar sus funciones para que sean exhibidas de modo inexorable.

Así, aunque el artista pueda viajar con una maleta pequeña, es innegable que para dibujar círculos tan amplios alrededor de los objetos, las personas y sus realidades, el resto de su equipaje no puede ser ligero. Las obras que se presentan en este volumen son también el producto de un bagaje inmaterial que se caracteriza por un flujo constante. Este fluir continuado tiene su más directa materialización en los textos que acompañan las imágenes que siguen. Son, no ya sólo contribuciones textuales a un libro, a la contención, sino también contribuciones a ese motor que nutre y pone en marcha las máquinas de Jesús Palomino.

Las personas que han escrito, sus diferentes vínculos con el artista y su obra, reflejan del modo más fehaciente la diversidad de componentes y de discursos que pueden llegar a cruzarse en las instalaciones: desde la propuesta que recoge una visión crítico-teórica del quehacer artístico en las palabras de Armando Montesinos, pasando por el análisis psicológico de Rosa Palomino, la recepción de un artista por otro desde un texto de Charlie Citron, o lo que un filólogo pregunta a un artista plástico en la conversación que el artista mantiene con Jorge Casanova. Todas estas aportaciones han de leerse, por tanto, primero como parte de los ámbitos desde los que el artista produce, para ser a continuación recibidas como texto que acompaña a su obra. De ese modo, vallas, paneles, fluorescentes, filtros, latas y algodón podrán formar nuevas familias de palabras en nuestro vocabulario junto a libros, historia, espacio, desarraigo, paradojas, sociedad.

## **XII. Exposición-manifestación-demostración. José Yñiguez**

Catálogo *Para la comunidad futura*. Espacio Inciarte de Sevilla. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

*“ Well, the first days are the hardest days,  
Don’t you worry any more.  
‘Cause when life looks like Easy Street,  
There is danger at your door.”*

The Grateful Dead.  
Uncle John’s Band

Antes de titularse *“A la Comunidad Futura”*, la exposición se titulaba Manifestación. Ambos tienen el mismo sentido: quieren hacer explícito el compromiso de Jesús Palomino con el espectador-ciudadano, dejar constancia desde el principio que su actividad artística también es política. Si acaso, el título definitivo es más directo y no quiere agotarse en la exposición. Más allá de la manifestación, del manifiesto personal y ocasional, la exposición quiere crecer en la conciencia ciudadana y ser un instrumento útil para el mejor desarrollo futuro de la comunidad. Pero para entender mejor esto, quizás sea conveniente detenerse en el primer título de la exposición y en el origen de la misma, en las fotografías de las manifestaciones que ilustran este catálogo.

Exposición y manifestación son dos palabras que tienen un innegable aire de familia, casi sinónimas según qué ámbitos, pero la redundancia me parece importante. Sin recurrir a complicadas etimologías, Exposición es sacar a la luz, dar a conocer, también es el planteamiento de algo, la primera parte del drama donde se presenta el asunto y se enuncia la situación. Manifestación es poner las cosas claras, hacer explícito algo con cierta intensidad, ofrecer un testimonio. En este sentido supone un avance en ese drama o, al menos, queda clara la posición desde donde lo expuesto se expone. Así, el manifiesto es la consecuencia de la manifestación. Naturalmente, manifestación también es la concurrencia de un elevado número de personas en un espacio público que reclaman algo o expresan una protesta común sobre un hecho o situación determinada. Esta última acepción se traduce en inglés por Demonstration, que es el título genérico



de las fotografías de Jesús Palomino. Jugando con los idiomas, la exposición sería la demostración de la manifestación. Más que una argumentación lógica quizás sólo sea necesaria.

Las fotos de la exposición de Jesús Palomino son de tres manifestaciones públicas en Londres, Nueva York y Hong Kong. En principio, nada parece significativo en ninguna de ellas. La manifestación es un derecho reconocido de los ciudadanos en los regímenes democráticos. Estamos muy acostumbrados a ellas, las respetamos desde cierto descreimiento y hasta con la sospecha de que la liberalidad del régimen las permite e incluso fomenta como estrategia propagandística de sus bondades. En cualquier caso, son de las pocas actividades en las que el ciudadano puede participar conscientemente en el desarrollo de la vida pública.

Estas de las fotos, como digo, apenas parecen significativas y hasta pudieran parecer una ocurrencia gratuita o quizás un acto de apropiación de la participación ciudadana en la vida pública como objeto artístico o, mas bien como hecho de consideración artística, un poco como Marcel Duchamp elegía objetos cotidianos y al contextualizarlos dentro del marco del arte los convertía en hechos artísticos. Si tuviera que elegir uno de sus ready made para compararlos con las fotos de las manifestaciones me fijaría en el que tituló "*A bruit secret*" (un ruido secreto), un ready made construido de 1916, un año antes de la famosa fuente. "*A bruit secret*" es una bobina de cuerda aprisionada entre dos planchas de metal. En el interior de la bobina, un objeto indeterminado (hay muchas especulaciones sobre lo que hay encerrado) produce sonidos al ser agitada la pieza.

Hay algo en las fotos de las manifestaciones de ruido secreto, de rumor lejano, que nos obliga a buscar algo, cualquier cosa, en las fotos. Empezamos por clasificarlas o distinguirlas. La primera distinción es obvia: son tres manifestaciones distintas y la causa que las provoca son muy diferentes. La más antigua parece ser la de Londres. En ella un nutrido grupo de personas que podemos identificar por sus vestimentas y pancartas como practicantes del credo islámico, reivindican la figura Mahoma. Alguna pancarta nos hace ver que la manifestación está provocada por la utilización de la figura del profeta como personaje cómico en un periódico danés el 30 de septiembre de 2005. Las otras dos son más difíciles de fechar. La de Nueva York es en contra de la participación norteamericana en la guerra de Iraq. La guerra empezó en marzo de 2003

y todavía continua la invasión del país asiático. Pero la manifestación es bastante posterior, la apelación al elevado número de muertos así parece indicarlo, puede ser en 2006 o 2007. La tercera manifestación es la de Hong Kong y parece la más reciente por las alusiones que se hacen a las próximas olimpiadas en Beijín. En ella, los manifestantes protestan contra la persecución que el gobierno chino hace de los miembros de Falun Gong, practicantes de un tipo de meditación considerada incorrecta por la autoridad. Esta persecución está denunciada entre otros organismos por Amnistía Internacional.

Pero el ruido secreto, el rumor lejano persiste y el recuerdo de Blow Up de Antonio-ni nos hace seguir mirando las fotos. La discreta presencia policial en cada una de ellas no nos llama la atención, es parte consabida de la representación de la manifestación. Puede ser casualidad, pero las tres manifestaciones discurren por lugares relacionados con el arte o con manifestaciones artísticas. La de Londres pasa delante de la Burlington House, en Picadilly, sede de la Royal Academia of Art, donde se exhibe en ese momento una exposición sobre China titulada "*The three emperors*" (1662-1795) La de Nueva York pasa delante del Grace Building, en el 1114 de la Avenue of the Americas. En ese edificio tiene su sede la escuela del Internacional Centre of Photography (ICP), mientras el museo de la esa institución está un poco más arriba, en el 1133 de la misma avenida. La de Hong Kong también pasa frente a un rascacielos, el número 100 de la Queen Road Central. Allí se anuncia una próxima exposición sobre relojes orientales con el título "*Watching over every precious moment*". Como digo, puede ser casualidad, pero podemos imaginarnos a un artista entretenido en cualquier ocupación profesional y que se encuentra de repente con una manifestación discurriendo por la calle. No sabe muy bien qué pasa pero la manifestación le llama la atención y empieza a tirar fotos, a participar de alguna manera en la misma. La primera ocasión puede ser casualidad, una simple conmoción que no sabe bien donde podría llegar y qué podría desencadenar. Un grupo de personas ejerciendo su derecho a manifestarse en el espacio público. Las fotos no tienen pretensiones "artísticas" tradicionales ni tan siquiera documentales al uso, si acaso una especie de registro privado como de anotación en un diario personal. Aunque el artista se mueve un poco para tomar varias perspectivas de la manifestación, es un elemento parado frente a la misma y cuando pasa el grupo, queda de nuevo solo, está otra vez perdido en la gran ciudad porque el lugar específico que la manifestación creaba ha cesado de funcionar, todo vuelve a la normal anormalidad urbana. Pero de alguna manera el interés o curiosidad inicial creció, el ruido lejano y sordo empezó a

hacerse audible y convertirse en instrumento de actuación, de ponerse en marcha.

Extrañado y excitado, la idea de la manifestación como posibilidad artística nace. Delante de la siguiente ya no hay dudas y puede que hasta fuera buscada: es la manifestación en Nueva York contra la participación de Estados Unidos en la guerra de Iraq. Ya la manifestación no es algo extraño y, cuando hace las fotos, Jesús Palomino está participando de la misma y pensando en su posible tratamiento posterior. La tercera manifestación en Hong Kong abre el abanico geográfico y temático de la defensa de los derechos y libertades. Ahora ya el proyecto empieza a definirse a partir del espacio público, la reivindicación de los derechos humanos y la participación ciudadana en la vida política. Una comunicación del artista el 19 de diciembre de 2007 vía email desde Hong Kong confirma el interés ya explicito de las manifestaciones para su exposición:

*(...) Mañana mismo voy a intentar fotografiar otra "MANIFESTACION". Es en Victory Park en la Isla de Hong Kong. Los fines de semana todas las sirvientas del hogar (en su mayoría mujeres filipinas e indonesias) van a pasar su tarde al parque. La acumulación de mujeres sentadas conversando y comiendo, hablando por sus móviles o simplemente durmiendo, no deja indiferente al paseante casual. Porque lo que ocurre cada fin de semana es, simple y abiertamente, una manifestación de presencia. No hay slogans ni reivindicaciones. Solo se reúnen para compartir su tiempo libre todas a la vez y al mismo tiempo. Allí, en presencia de estas mujeres se puede entender fácilmente por qué en el argot teatral al público se le llama también "el respetable". Allí donde hay un grupo de personas, numeroso o no, convocados física y temporalmente para compartir una idea de reunión, ahí se genera una vivencia colectiva y publica nueva. Una actualización de las respetables posibilidades, explícitas o no, de lo político.*

Otro dato importante, que puede pasar desapercibido hoy día, es que las manifestaciones ocurren en lugares muy distantes entre sí, en tres continentes diferentes. En todas partes cuecen habas y se vulneran los derechos humanos. También hablan de la movilidad y los desplazamientos del artista. Seguir la obra de Jesús Palomino no es fácil por la diversidad de sitios en los que ha trabajado en los últimos años, pero además de poder consultar su página web ([www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)) también contamos con el catálogo sobre sus obras recientes que el propio artista ha editado. Toda la información ahí contenida y el conocimiento directo de algunas de sus instalaciones nos habla no de un nómada ensimismado, sino de un observador atento a los grandes conflictos pero también, y muy especialmente, a las cuestiones locales, o por lo menos, de cómo se perciben en ámbitos muy concretos, las grandes cuestiones políticas y sociales. En este

sentido, el fijarse en las manifestaciones, en actividades que no son específicamente artísticas, indican significativamente su modo de proceder, de utilizar algo que está en el ambiente, como las palabras que se vocean al aire mientras se produce la marcha, para activar la conciencia reflexiva del ciudadano.

Todas las palabras de las manifestaciones se contienen de alguna manera en la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada por la ONU en 1948 que Jesús Palomino usa en esta exposición y el andar, el estar en marcha, es una metáfora de activación de la conciencia que algunos artistas han utilizado de muy diversas maneras. Me acuerdo de los movimientos de Bruce Nauman por su estudio, de las caminatas de Richard Long por parajes naturales o del recorrer la muralla china de Marina Abramovic y Ulay. También de las actividades de Allan Kaprow en las que no sugieren aparentemente ningún contacto con lo que entendemos como arte, sino una forma de activar la conciencia física de uno mismo y las implicaciones de todo tipo que esto supone. Una de ellas, titulada "*Tail wagging dog*" consistió en pasear por las colinas cercanas a Del Mar (California) mientras el músico Jean- Charles Francois perseguía su sombra. Cuando el perseguidor, por los cambios de dirección o los accidentes del terreno, perdía la sombra del conductor, golpeaba dos piedras que llevaba en las manos y el perseguidor se convertía en conductor. Tail wagging the dog (literalmente, la cola mueve al perro, en vez de el perro mueve la cola) también es una frase hecha en inglés que quiere decir más o menos que se está confundiendo el objetivo principal por el protagonismo adquirido de algo menos significativo. Algo así, aunque no exactamente, como nuestro empezar la casa por el tejado o el árbol no deja ver el bosque. Llegados a este punto, la mejor manera de abordar las intenciones de la propuesta de Jesús Palomino es dirigirnos directamente al artista y mantener una conversación en la que aclare sus intereses y, como en la actividad de Allan Kaprow, ponga en marcha nuestras conciencias desde la experiencia física de su exposición en el Espacio Iniciarte.

José Yñiguez. Sevilla, mayo 2008.

### **XIII. Arte desde Andalucía para el siglo XXI. Margarita de Aizpuru**

Catálogo coordinado por Iván de la Torre Amerighi

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía 2009.

Jesús Palomino es un creador comprometido con el arte, la sociedad y el ser humano, lo que le ha llevado a realizar un trabajo muy implicado desde perspectivas éticas y sociales. Para ello, utiliza materiales ordinarios, cotidianos y reconocibles a los que ha despojado de su función originaria para otorgarles nuevos significados. Sus trabajos suelen concretarse en instalaciones que se ejecutan para un lugar, un tiempo y una realidad humana específicos, confrontándose a dichos lugares, analizándolos y experimentándolos, reconociendo la existencia de problemas, para a partir de ahí, proponer soluciones, normalmente de “relectura y reparación”.

En los años 90 realiza algunos proyectos que hacen referencia al entorno doméstico y a la casa, donde, a veces, se obvian las paredes, siguiendo la estética de los espacios arquitectónicos imaginarios del cineasta Lars von Trier, o que son transitadas por el público. En otras ocasiones ha trabajado sobre la idea de ruina, de casa deshabitada, abandonada, que vuelve a ser reusada, asignándole una nueva función desde otras posiciones y enfoques. Ése es el sentido del proyecto *“Abajo. Sin noticias del otro lado. Sin voz”*, construir un “lugar al margen”, una “ruina habitada”, un paisaje ficticio, en el sentido de otra realidad posible, cargado de imaginación y de deseos.

Tiene Palomino una visión muy crítica de la realidad social y política, la falta de reflexión y compromiso ético en el ámbito social, los exterminios y los desastres humanos provocados por las guerras, la manipulación informativa de los medios de comunicación, la contaminación del medio ambiente o el tipo de desarrollo urbano actual. Un espíritu crítico que llena con una ironía ácida y un inteligente sentido del humor. Dentro de esta visión podemos observar numerosos trabajos artísticos concebidos como construcciones y/o máquinas, a través de las cuales rechaza la mera contemplación para reclamar la intervención, incidiendo en la relación artista-obra-público. Un ejemplo de ello son las obras integradas en su proyecto *STOP T.V. – Holyworld (Por otro modo de ver)*, en el cual incluía una “maqueta de nuestra cultura” y STOP T.V. una “broma hecha cartel”, una acción lúdica que el público podía realizar colocando carteles como medida de protesta. Unas obras críticas pero también juguetonas que ofrecen lecturas abiertas,

e incluso confrontadas, con la intención de romper con la pasividad habitual del espectador promovida por la TV y los mass media. Como sucede en otro trabajo, el denominado “*Contra la desgana*” (Galería Helga de Alvear. Madrid, 2006). Una propuesta de limpieza alimenticia e informativa que promueve el ayuno para, así, limpiar nuestro organismo y nuestras conciencias de la intoxicación, la desgana y la alienación.

Por otro lado, ha ejecutado diferentes máquinas-laboratorios ficticias (los denominados filtros) que son creados como artefactos estéticos y como medios impulsores de diálogo y reflexión social, con el objetivo de equilibrar y curar las dañadas relaciones humanas, conflictos políticos o deterioro medioambiental y urbano, aplicando unos tratamientos especiales que sirvan como terapia y recuperación. Una suerte de arte-sanación simbólico, con reminiscencias y paralelismos en la psicomagia de carácter artístico-curativo propugnada por Alejandro Jodorowsky. En este sentido, podemos situar sus Filtros de veneno, una serie de instalaciones que representan imaginarias máquinas de deseo con las que depurar, como él nos dice, “situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política”, renovándolas y limpiándolas de “veneno”.

También ha emprendido “acciones anticongelantes” y diversas propuestas de emisiones de radio que ha llevado a cabo en diferentes países en los últimos años. Valga como ejemplo su “*Anticongelante & 8 emisiones de radio*”, un proyecto en colaboración con la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo de Vejer de la Frontera, Cádiz (2006). Este proyecto consistió en la construcción de un pabellón a escala humana, en el que se realizaba una acción anticongelante con unas palabras de hielo (la palabra Historia y la palabra sadaka que significa amistad en árabe) que eran sacadas al sol una vez por semana. Una acción conectada con las emisiones radiofónicas en la emisora local Radio Vejer, con debates en torno al encuentro África-Europa, la vecindad cultural hispano-marroquí y el diálogo necesario entre andaluces españoles y andalusíes marroquíes.

Palomino ha propuesto, además, muy variadas acciones sanadoras-reparadoras simbólicas con las que, junto a sus construcciones, máquinas y laboratorios, nos ofrece la posibilidad de reencontrarnos, como seres críticos y participativos, con nuestra realidad crítica y social, tomar conciencia de los problemas, detectarlos y solucionarlos desde ópticas conscientes, libres y transformadoras del viciado *statu quo* existente.



#### **XIV. Jesús Palomino. Contexto y lenguaje. Iván de la Torre Amerighi**

Revista EXIT Abril 2010

El análisis de muchas de las realizaciones de Jesús Palomino (Sevilla, 1969) pone de manifiesto una coherencia y mesura de planteamientos infrecuente en el panorama actual, tal vez porque la movilización no sea su finalidad, sino el lenguaje y el discurso que la anima y articula. Ni la corrección ni la impostura política le importan en sí mismas, por más que en muchas de sus propuestas lo político cobre una importancia fundamental como aparente motivo central. Frente a ciertas actitudes pretendidamente críticas y, sobre todo, frente a otras soluciones militantes que tanto proliferan en nuestro mundo acrílico en el juicio, en nuestro mundo controlado hasta en el descontrol e impostor hasta en la impostura, las posiciones conquistadas por el artista ni soliviantan ni enardecen: no es ese ni su contenido ni su horizonte. No debemos desechar, en este sentido, el interés que le despierta también el lenguaje contextual del medio en el que se mueve. Desde este instante podríamos considerar al creador hispalense inserto en una esfera filológica, más allá de su dimensión artística, etiqueta que queda, en su caso, como referencia insuficiente.

En sus primeras obras, en aquellas búsquedas iniciales hace casi dos décadas, la cotidianidad y los objetos que la componían eran elevados a construcciones artísticas pero no mediante el simple mecanismo reproductivo o mimético. Aquellos desechos, aquellos residuos domésticos que en sus formas más simples e individuales apenas obtienen nuestra atención, se conformaban, unidos y desprovistos de marcos referenciales e identificadores, como un material instalativo y escultórico de primer orden. Así sucedió en las dos primeras exposiciones individuales en su galería madrileña, Helga de Alvear, en 1995 y 1997. El interés por la construcción y los materiales, siempre frágiles, que la constituyen, horizonte que articula una serie de proyectos, debe ser entendido, a día de hoy y a la vista de la evolución posterior, como una incipiente metáfora de las derivas ulteriores; baste cambiar construcción y materiales por el discurso y los elementos que lo componen para desentrañar paralelismos. Al fin y al cabo, el lenguaje, que forma el cuerpo que arriestra el mensaje que se proyecta al receptor universal, posee, con frecuencia, unos puntos demasiados deleznales

*Casa del Poble Nou* (1998) supuso un giro de tuerca en esas relaciones imposi-

bles que suele establecer el hombre con el medio que habita. En medio de un barrio que desaparecía, rodeado de un entorno fabril ruinoso, construyó una solución habitacional transitoria, de nueva planta, con una ironía no exenta de valores plásticos inherentes a todas sus creaciones. Tanto es así que la mayor parte de sus instalaciones – al igual que sus dibujos- poseen un fuerte cromatismo, básico y con carácter. Muchas de estas construcciones recrean un espacio evocador, una ambientación simbólica y un intento de traspasar pautas de plástica abstracta a una propuesta arquitectónica, cuestión ésta de la integración interdisciplinar que repetirá en ocasiones posteriores.

Últimamente, más que a la concienciación social directa o a la construcción física, sin olvidarlos, sus intereses han basculado a la revelación del espacio, algo que ha ocurrido con *Green Space Closed* (2007) para el Museo OCAT de ShenZhen, fórmula que ha repetido de modo más monumental en el marco de la exposición *A la comunidad futura* (2008), en Espacio Inicarte, y también en los Solo Projects de ARCO'09. La valla metálica, apoyada por unos intensos focos verdes, encierra un ámbito cuya importancia estriba en la carencia de ésta o, dicho de otro modo, el límite y la prohibición de acceso hace atractivo y visible aquello que sólo es vacío y espacio. La conclusión es la siguiente: la motivación suele alcanzarse en la prohibición. Otro término comúnmente utilizado a la hora de evaluar las actuaciones de Palomino – en este breve repaso de intenciones e invariantes – es el de pulcritud. Sus acercamientos y resultados son directos, limpios y en cierto modo toman cierta distancia desapasionada en medio de un aparente caos. El interesante proyecto *Acantilado* (2008) enfrenta física –es un video bicanal- y metafóricamente el mensaje y el contexto no concuerdan en la apariencia que nos dicta la costumbre – las esferas de la realidad y la posibilidad, de la libertad y la alienación con el trabajo como trasfondo y las relaciones éticas y antiéticas que la bíblica maldición laboral suscita en la conciencia humana. El idílico paisaje de los acantilados de Dun Aengus y, en general, de toda la isla irlandesa de Inis Mór, respalda las reflexiones de Alberto Peral, Armando Montesinos, Kirsten Scully... sobre nociones como subsistencia, trabajo, desarrollo personal, competitividad, esfuerzos baldíos e insatisfacciones y, sobre todo, e implícitamente, sobre la capacidad del arte para abanderar un acercamiento creativo, cognoscitivo y transformativo a esa realidad. La trascendencia de nuestra estancia temporal por estos lares, y sus objetivos últimos, son un misterio; creemos que la cultura nos ayudará a descubrirlos y tal vez, como indicaba Adorno, el conocimiento tan sólo nos aporte mayor desazón ante una realidad imposible de subvertir.

**XV. Jesús Palomino. Patinar hasta el dialogo. María Peña Lombao**

Revista Dardo No 11. Junio-Septiembre 2009

*“Cuando la vida abandona la casa,  
un proceso de destrucción se pone en marcha”*

Jesús Palomino

El camino trazado es el siguiente: de las manos a las manos. Jesús Palomino (Sevilla, 1969), empieza su trayectoria construyendo casas con ellas y en la actualidad, la pregunta encerrada en todas sus entrevistas y proyectos dialogantes parece rugir de fondo hacia una cuestión muy concreta: para qué sirven las manos. Empieza su andadura ensamblando materiales para conseguir una vivienda, hasta preguntarse hoy en día sobre la situación actual del trabajador, que no es otra que la cuestión del dueño de las manos. Quién soy y qué hago. Entre sus últimos proyectos encontramos Acantilado, una serie de entrevistas rodadas en el 2008 al borde del acantilado Dun Aeungus en la Isla de Inis Mór, Irlanda, donde varias personas reflexionan sobre las condiciones de trabajo: *“Si tuvieras que explicarle a tu hijo qué es el trabajo, ¿qué le dirías?”* *“¿Cuál es el trabajo del hombre?”* El hombre trabaja con las manos, Palomino caminó pegado a ellas hasta borrar el rastro de sus favelas y quedarse a vivir en un perpetuo diálogo: *“Me gustaría ser reconocido como un promotor de situaciones artísticas imaginativas, de acontecimientos humanos de interés y de lecturas pertinentes y esperanzadoras”*.

**Manos.** “En el segundo piso había un cuarto que recibía el nombre de ‘habitación del jardín’ porque en él se había intentado compensar su carencia mediante unas pocas plantas puestas frente a las ventanas”. Releyendo los habitáculos de Jesús Palomino a través de esta escena narrada por Goethe en Poesía y Verdad, pensamos en las herramientas que cada persona desarrolla para suplir carencias y deseos por medio de símbolos que causen un placer ficticio. La invención, el suplemento diseñado por creatividad o frustración, la capacidad de adulterar a cualquier precio una necesidad o un capricho. Quien no alberga la posibilidad de una casa digna construye una casa con lo que encuentra, desechos, maderas, supervivencia al final y al cabo. Sobrevivir, construir con la cabeza y los elementos gratuitos, desperdiciados por aquellos que sólo

ven ausencia de valor en los objetos innecesarios. Casa no es lugar. Para habitar no es imprescindible un territorio, sí un espacio por lo general portátil.

Explica Jesús Palomino un comentario clave en su andadura como creador de montajes, dispositivos, máquinas: “ *Comencé a trabajar desde las manos. Mitsuo Miura me dijo una vez: ‘Hay que comenzar a hacer arte desde lo que se sabe’. Y yo sabía algo con las manos. Así que comencé a trabajar desde las manos, a poner mi mirada en mis manos. Inesperadamente lo que surgió tenía que ver con el mundo de la casa, con lo doméstico y sus relaciones*”. ¿Qué oficio se desarrolla sin ellas? El que Palomino desarrolla en la actualidad.

**Ficciones.** Observen la fachada de un edificio a altas horas de la madrugada. Unos duermen, otros ven la televisión. Fíjense en la composición de las ventanas encendidas; la fachada rectangular, aún desequilibrada por los puntos iluminados, mantendrá un halo de exactitud, una decisión compositiva difícil de adoptar desde una conciencia individual. Porque a esas horas de la noche no trabajan los diseñadores de ventanas encendidas. Ese modo de equilibrio hasta en el desequilibrio, “perfecto pro casualidad” para nuestros ojos, se reproduce en los paisajes de Jesús Palomino. Llenando de luces verdes o amarillas los contenedores, las instalaciones funcionan en la luz, en la atmósfera:

*Quando me dispongo a construir una casa, sea donde sea, el primer impulso es crear un ESPACIO LIBRE, liberar un espacio a través de esta ficción, claramente vinculado a la realidad de las chabolas y las casas pobres; intento siempre llenarlas con la mejor atmósfera posible dentro de su ficción (ficción que tiene que ser levantada desde una realidad muy concreta de construcción), intento armonizarlas.*

Espacio libre por aleatorio, por elementos y luces intercambiables que funcionan de manera independiente al color y al contexto.

A finales de los noventa todavía insistía en aquellas construcciones domésticas, creando amalgamas de casas que en su interior no guardaban un hogar. O bien al contrario, plásticos, luces de neón, jabón, vasos, telas, luces, objetos cualesquiera dispersos por el suelo o amontonados conforme a un orden no jerárquico, donde ningún elemento era más importante que otro, cualquier cosa cabía y sobraba al mismo tiempo.

Los elementos descansaban como apoyados en un gran tocador donde se reúnen los lugares imprescindibles, el de comer, el de beber, lavar la ropa (*Prosperity*, 2002). Paisajes sin tabiques, escenas y cuadros como respuestas constructivas que radicalizaban el discurso de cada instalación, apuraban el tema de un espacio donde vivir, un lugar posible, site-specifics solitarios, montajes del síndrome de Diógenes más dislocado: el higiénico. La pulcritud de las superficies raya la obscenidad cuando descubrimos que el propio autor definía sus casas como chabolas, favelas, hogares de los sin techo, incluso afirmaba por entonces que los colores eran la única propiedad de los indigentes. Cuando construye su primera casa, Jesús Palomino apunta: *“De modo que ya había definido mi primera casa, no construyendo sus muros, sino sugiriendo qué de importante o esencial debería contener. Digamos que ya tenía mi casa sin haberla construido”*. Máquinas que detectan la necesidad de un lugar, laboratorios que la luz limpia y desinfecta, bodegones de amplio espectro luminoso donde no hay paredes reales. Como sucede en las filas del paro o en los bancos, la fila de espera limita con una línea que a pesar de ser invisible no se traspasa, nadie se acerca demasiado al cliente que está siendo atendido. Estos tabiques invisibles son del espectador, puesto que no hay pared de separación. No hay coraje para pisar una frontera impuesta por uno mismo: *“Una casa de tabiques invisibles: no podían ser percibidos por la vista pero estaban operando en la realidad”*.

Espacios llenos o vacíos, todavía vacíos cuando llenos. En ambos casos, Jesús Palomino remite al hombre abandonado del mundo; tanto cuando hablamos de las cuatro paredes que implican simbólicamente al hombre vacío, como cuando resaltamos la acumulación de sobras de un Diógenes impoluto. En el trabajo de Palomino es posible distinguir las instalaciones ambientales derivadas de casas vacías y almacenadas, de aquellos otros montajes o salones abiertos, decorados por un inventor sin ocupación alguna. Dos opciones: ocultar a la vista del espectador la habitación inventada, o mostrar lo interior sin puertas o tabiques. Para ocupar un lugar no es necesario poseer un espacio: sólo podemos construir si somos capaces de habitar, era el legado de Heidegger: todo mueble. No hay inmueble en la trayectoria nómada de Jesús Palomino, sino casas portátiles que con el tiempo se convertirán en diálogos al aire.

**Sin manos.** De las escenas de tragicomedia y crítica social evidente en toda su trayectoria, diferenciamos tres modalidades, la construcción de interiores domésticos, el almacenamiento paralelepípedos en los que no percibimos el interior, y la vertiente do-

cumental, en la que destacan los programas de radio informativos. Jesús Palomino, en estos últimos años, se ha decantado por favorecer de modo explícito el diálogo, la fluidez de la información, la comunicación entre colectivos anónimos o vinculados a temas de radical actualidad. En el año 2006 desarrolla Anticongelante & 8 programas de radio, instalación en la que Palomino escribe en hielo las palabras “Historia”, en castellano, y “Sadaka” (amistad en árabe). En el interior de una vitrina congelador, las puertas se abrieron para descongelarse las palabras al sol de Cádiz durante los sesenta minutos que durarán cada uno de los ocho programas de radio, emitidos semanalmente durante julio y agosto. Emisiones radiofónicas amenas e informativas, puntos de encuentro donde se reúnen entrevistas, música, etc., realizadas por voluntarios del pueblo. El objetivo de la acción simbólica era generar debate entre los andalusíes marroquíes y los andaluces españoles: *“Esperamos que las palabras en el aire del verano sean capaces de fundir el hielo de algunos discursos, y como agua se vuelvan”*. Ya no oculta al espectador la habitación inventada por la ruina, pero continúa instalando historias en el espacio del diálogo y en el posible encuentro de las dudas e improvisaciones éticas. El oficio que se desarrolla sin manos es el hablar.

Cronista visual de acontecimientos recientes, Jesús Palomino se pliega en la figura detonadora del instigador de diálogo, creando un espacio donde las narraciones y los puntos de vista de otros construyen su trabajo. Involucrado en la posibilidad de hablar sobre el contexto sociopolítico, Palomino deriva a un medio que sobrevive de documentar la conversación, la entrevista, la fricción verbal entre diversas opiniones. Sin vocación hacia el radioarte, de aquella atracción por las ruinas y el modo de vida de los indigentes, resbala hasta ejercer la función de dinamizador social. El mismo define su actividad como “lectura-reparación”. Porque siempre leemos con los ojos y es posible hablar de lo que sucede a través de ellos. La posibilidad de encontrar una solución no se contempla en su trabajo, pero sí lo necesario de expresar ciertos malestares: *“He descubierto que el arte no tiene por qué resolver cuestiones insolubles sino descubrir síntomas, vincular relaciones, ayudar a la conciencia a despertar”*. Así es que aquella voluntad de hogar, o al menos la pregunta sobre el hogar, sigue presente en el trabajo de Jesús Palomino y significa su espacio de confianza: *“(…) ciertas cualidades de lo humano que me interesan: el humor, la resistencia, el ingenio, la esperanza por tener un lugar (...)”*. Un problema bien planteado es un problema resuelto, decía Henri Bergson.



## **XVI. Explorando el arte site-specific. (Sobre espacio e internacionalismo)**

Un ensayo de Judith Rugg. I.B. Tauris & Co Ltd. Londres 2010. Capítulo 8. [Pág. 157]

### **LA FRONTERA**

Dentro de las topografías de la globalización, el concepto de frontera se define como un espacio múltiple y como un lugar de discurso. Ya sea como espacio real o como espacio conceptual, la frontera es un locus que mapea las relaciones de control y de poder; es un lugar de conflicto y transgresión, y también un espacio de ansiedad. Como espacio discursivo, la frontera desarrolla formas de disenso que definen los límites del ámbito de los pobres y los desposeídos y también el umbral de una intervención potencial. El impedimento y la prohibición marcan fronteras inestables en diferentes tipos de contextos internacionales en los que los homeless, los inmigrantes, los políticamente 'desesperados' y los desposeídos se sitúan. Este capítulo investiga sobre un número concreto de obras site-specific definidas bajo el término de frontera como forma de posicionamiento político y como lugar donde las fronteras internacionales, sociales, históricas y políticas convergen y donde también las hegemonías se perpetúan. Barcelona bajo el desarrollo urbanístico; una instalación entre dos edificios en el centro de Estambul; una performance en la feria de arte de Toronto; y una instalación multimedia en Tijuana, México.

El desplazamiento y temas sobre el desarrollo urbano eran significativos en la *Casa del Poble Nou* (1998) de Jesús Palomino, presentada en Barcelona y donde una chabola de vivos colores construida aparentemente con materiales desechados fue situada en un descampado abandonado muy próxima a un edificio de viviendas semide-ruido. La chabola, barraca, tenderete, casa pobre, estaba construida aparentemente de materiales encontrados como el plástico, la madera y el cartón, y situada en un límite social precario, provisional y frágil, oscilando ambiguamente entre un objeto real (de arte) y una casa ficcional. Ya que el área de Poble Nou en Barcelona ha sido tradicionalmente un espacio de parada para los gitanos de Cataluña, algunas personas en el barrio creyeron que aquella construcción era realmente funcional, con lo que, paradójicamente, se mantuvo en pie en el lugar como obra de arte por más de dos semanas.

Cercano al costado del edificio de viviendas semiabandonado al que se aferra, la Casa del Poble Nou marcaba un límite dentro del descampado, creado por la destruc-

ción y el desplazamiento fruto de los procesos de regeneración urbana. Anteriormente, Poble Nou había sido un barrio de clase trabajadora de casas de renta baja y estudio de artistas. El trabajo de Palomino fue parte de un proyecto organizado por artistas pensado para llamar la atención en torno a los efectos económicos y sociales del desarrollo en la Barcelona de los 90 y la destrucción de barrios que formaban parte del plan urbano de transformación de la ciudad. *Casa del Poble Nou* resaltaba la manera en que los proyectos de regeneración son consustancialmente inclusivos y excluyentes, planteando

temas de pertenencia e identificación. Durante años El Raval, una zona de similares características de Barcelona, vivió en ese mismo período un proceso de regeneración como barrio cultural; los residentes solían referirse a el barrio como “un lugar bombardeado” bastante similar a una zona de guerra, con sus casas miserables y sus calles abandonadas.

Se ha discutido que en la agenda de la regeneración urbana, la erradicación de cualquier marginalidad evidente se conseguía por medio de la creación de lugares convencionales a través de estrategias estéticas estandarizadas y de “entornos urbanos diseñados”.<sup>1</sup> Tradicionalmente en Barcelona, los balcones en el exterior de las casas han funcionado como espacios de transición – fronteras entre lo público y lo privado donde las personas se entregan a encuentros espontáneos con sus vecinos, plantan flores o cuelgan la colada. La regeneración urbana sustituye estos espacios tradicionales por la “nada”, el inmóvil y congelado cuentakilómetros de la arquitectura postmoderna. La estructura de Palomino se insinúa contra un edificio parcialmente derruido en un descampado vacío listo para volver a ser edificado y aparece como un acto de desafío y transgresión. La estructura ocupó el espacio entre el abandono y el inminente orden arquitectural de las estrategias arquitectónicas postmodernas en los planes de desarrollo en la Barcelona de los 90. Como acto de subordinación y optimismo, la *Casa del Poble Nou* fue una afirmación del espacio social dentro del abstracto ámbito de la “renovación” urbana.

*Casa del Poble Nou* en verde, amarillo y azul reclamaba el derecho a la ciudad de los marginados para ocupar y controlar su propio espacio. Dentro del contexto de Barcelona, este trabajo describía un espacio de ausencia inminente en su fragilidad, aunque también era descarado en su declaración de derecho al espacio. Como lugar de resistencia, alentaba a la insubordinación frente a lo arquitectónico, lo económico, los

espacios exteriores (era posible entrar en la construcción), la interferencia de posibilidades narrativas; en el que el movimiento del plástico azul usado para el techo, movido por el viento, desafiaba la insensible ideología articulada por el mármol falso y el ropaje impenetrable de la arquitectura postmodernista destinada a ser construida en el lugar. En su aventurada y vulnerable posición al borde de un descampado vacío y su construcción hecha de materiales aparentemente encontrados, la *Casa del Poble Nou* parecía situada en el límite entre el 'Primer Mundo' y el 'Tercer Mundo'.

Agitándose en el límite entre propiedad y desposesión, ocupación y abandono, la Casa del Poble Nou existió en un espacio suspendido entre la intervención, la improvisación y la intención. Hizo visible el habitualmente espacio invisible del 'outsider'- el marginal y el desposeído. Lo que normalmente está situado en los márgenes se trajo al centro a través de la presentación del brillante colorido en los materiales de la estructura y su proximidad física con el edificio de apartamentos en la ciudad. La Casa del Poble Nou resaltaba cómo los ocupantes y los habitantes de espacios tales como los barrios de chabolas, los emigrantes o los refugiados, son capaces de cruzar fronteras, (si es que pueden), sólo temporalmente. Como tal, el trabajo evocaba la condición del marginado como aquel que permanece continuamente fuera del ámbito social y arquitectónico formal donde la inclusión es provisional, temporal y conlleva siempre una vuelta a los márgenes – “cruzar las vías, hacia las chabola y las casas abandonadas en el margen de la ciudad”.<sup>2</sup>

La *Casa del Poble Nou* llamaba la atención sobre los procesos internacionales de dominación económica y subordinación del espacio. Al ocupar un lugar de contestación, ambigüedad y discontinuidad, el trabajo era una provocación hacia los planificadores urbanos que buscan controlar el espacio a través de procesos de definición, regulación y categorización. En su zona límite de conflicto describía la separación entre refugiado (squatter) y residente (habitante formal de la ciudad, ciudadano), y el potencial del desplazamiento que hace que el refugiado (squatter) se transforme en residente (ciudadano) en un espacio y un tiempo diferentes.<sup>3</sup> El trabajo evocaba un lugar límite de contranarrativas desde el que una minoría, los marginados urbanos y los exiliados, pueden hablar. La Casa del Poble Nou interrumpía la periferia del terreno abandonado en el que estaba ubicado, y marcaba el límite de una nueva frontera de lo marginal – los constructores de chabolas y barrios marginales cuyo número se incrementa por medio de la

sobreurbanización de las ciudades del mundo.<sup>4</sup> La creciente existencia de barrios marginales de arquitectura informal e improvisada se ha convertido en una de las razones del crecimiento urbano. Como lo invisible, suprimido y olvidado de las ciudades globales, los barrios de chabolas y los asentamientos marginales de arquitectura informal suponen una presencia acumulativa y una 'insistencia subalterna' dentro de los espacios más regulados de la ciudad.<sup>5</sup> Las ciudades del futuro, se ha imaginado, que no estarán hechas de cristal y acero sino de simples cañas y plástico reciclado.<sup>6</sup>

La *Casa del Poble Nou* parecía representar a aquellos que son percibidos como los 'sobrantes' en la ciudad, condenados a sus márgenes. Era un signo para aquellos que estaban siendo desplazados como consecuencia del inminente reordenamiento urbano de Barcelona, suplantando a los que habían abandonado ya el barrio. En apariencia formaba tímidamente parte del edificio al que estaba claramente pegado pero también externo a él, resaltando temas de carencia de vivienda en la ciudad. Aunque, también resignificaba, el espacio vacío en el que se ubicaba, al mismo tiempo que definía un límite, sugiriendo la periferización de las personas excluidas de la ciudad y de el acceso a los medios básicos de subsistencia. La *Casa del Poble Nou* ocupaba un lugar fronterizo de intensidad y conflicto del espacio en su posición dentro del descampado abandonado y en el exterior del edificio de viviendas parcialmente derruido. Posicionado en la frontera entre lo perceptivo y lo conceptual, provocaba un extrañamiento espacial, aparentemente intrigante y ambiguo, aunque apropiado y en 'su lugar', desfamiliarizando lo familiar y creando nuevas relaciones de encuentro.

Los habitantes de las ciudades del mundo son testigos de la destrucción y la desintegración de áreas urbanas para dar cabida a espacios globales de modernidad y a los efectos de control provocados por la reurbanización. La desaparición de edificios de viviendas tradicionales y tiendas y negocios locales forma parte de esa erosión general de los 'barrios' cuyas infraestructuras arquitectónicas están quedando obsoletas rápidamente. Los efectos políticos y la economía represiva de la espacialización abstracta de la ciudad, donde la diversidad y las posibilidades de inestabilidad son eliminadas, incluye la desaparición del cuerpo.<sup>7</sup> En la obra *Untitled* (2003) de Doris Salcedo, 1600 sillas fueron aparentemente amontonadas dentro de un solar abandonado al lado de un edificio derruido (...)

## NOTAS

1. Monica Degen, '*Regenerating public life: a sensory analysis of regenerated public places in El Raval, Barcelona*', en Judith Rugg y Daniel Hinchcliff (eds) *Advances in Art and Urban Futures: Recoveries and Reclamations* (Bristol: Intellect Books, 2002) pp.19-36.
2. Bel books, '*Marginality as a site of resistance*', en Russell Fergusen, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (eds) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990) pp. 341-343.
3. Henri Lefebvre considera el 'espacio diferencial' de la experiencia social y la existencia, cuyas características son la diferencia y la diversidad. Henri Lefebvre, *The Production of Space*.
4. En la Ciudad de Mexico City, por ejemplo, se estima que el 60% del crecimiento de la ciudad es debido a la construcción informal de viviendas en zonas periféricas sin servicios. 'Urbanización' y 'favelización' son sinónimos en ciudades como Sao Paulo y en la zona del Amazonas, donde el crecimiento de barrios de chabolas supone casi el 80 % del crecimiento urbano. (Mike Davis, *Planet of Slums*).
5. En Etiopía, los habitantes de las chabolas suponen casi el 99 % de la población y en Bombay hay entre 10 y 12 millones de personas habitando en chabolas o ocupando espacios de manera informal; en la Ciudad de México, Dhaka, Lagos, Karachi y Shanghai hay entre 6 y 10 millones de habitantes viviendo en chabolas. (Mike Davis, *Planet of Slums*)
6. En particular ciudades en India, África, China, Latino América y el Sureste de Asia. (Mike Davis, *Planet of slums*).
7. Henri Lefebvre, *The Production of Space*.

## **XVII. *Liberar la palabra ante el paisaje.* Francisco del Río**

Acantilado(Sobre condiciones de trabajo). Guía didáctica Cajasol Obra Social, 2010.

En la entrevista que antecede a estas páginas Jesús Palomino cuenta el origen de Acantilado. Un viaje a Irlanda en 2007, la visita a Inis Mor en el archipiélago de las Islas Aran, su honda impresión ante el acantilado de Dun Aengus, la energía del lugar..., y el sentimiento de una imagen muy intensa –dice-, la de su amigo Armando Montesinos al borde del abismo hablando sobre condiciones de trabajo. Una imagen que llegó a su “pensamiento” –cuenta- y que de una forma sencilla hizo surgir la idea de esta obra.

Al año siguiente invité a Chema Alvargonzález (amigo fallecido recientemente), a Jacobo Castellano y a Palomino a participar en el Museo de Cádiz en la exposición Viajeros, un proyecto sobre sus experiencias de desplazamiento en relación con sus métodos de trabajo, dentro de uno más amplio que tuvo su primera entrega en otra exposición titulada Imágenes de la pintura. A su manera, cada uno de ellos poseía ese cierto perfil de “globetrotter” con que Bourriaud de un modo expresivo se refiere al tipo de artista que va de aeropuerto en aeropuerto y de hotel en hotel; “global commuters” que viven y trabajan “entre”: entre un lugar de residencia, un lugar de trabajo y un lugar de exposición.<sup>1</sup> En la muestra se reunieron una serie de proyectos en torno a la influencia reciente de lo geográfico y de la idea de movilidad en estos artistas andaluces, y sobre el concepto de lugar en unas poéticas del desplazamiento. Un mismo emplazamiento para ejecución y presentación en la pieza de Chema Alvargonzález en torno a Cádiz, como objeto de rememoración autobiográfica; rememoración sobre la que se proyectaba la mirada de Jacobo Castellanos, entre las experiencias del viaje de formación del joven artista y la presencia de ciertas huellas del pasado cultural, entre su estancia en Nueva York y la contemplación de unos restos en Pompeya. Finalmente, la respuesta de Jesús Palomino a aquella invitación fue esta pieza, Acantilado, donde nos propone una reflexión sobre las condiciones de trabajo a partir de la experiencia de un grupo de amigos.

Por otro lado, la exposición Viajeros, como he dicho, venía a dar continuidad a un proyecto más amplio sobre algunos métodos de trabajo y prácticas artísticas en Andalucía; continuidad y contrapunto porque en Imágenes de la pintura el tema planteado fue el de la experiencia “sedentaria” del estudio, centrada fundamentalmente en el medio



pictórico y en el mantenimiento de unos tipos de soportes y procedimientos tradicionales, que en Viajeros iban a ser los más actuales del video, la fotografía y la instalación, principalmente. En Imágenes de la pintura participaron Curro González, Miki Leal, Ramón David Morales, Guillermo Pérez Villalta y Jesús Zurita. En un contexto como el del Museo de Cádiz, con notabilísimos ejemplos de la pintura andaluza del barroco, el tema del estudio articulaba tanto la persistencia de un medio a través de una iconografía extensísima como el grado de autoconciencia logrado históricamente por los artistas en torno a su práctica, precisamente en un contexto como el andaluz donde lo pictórico sigue mostrando una vitalidad y una calidad ciertamente llamativas.

Otras características de esta muestra como el recurso a la figuración, al situarse dentro de los parámetros de la representación junto con la reinterpretación y cita de temas de iconográficos relacionados con el taller, fueron asimismo rasgos comunes de la mayoría de los trabajos presentados. Predominaba un mundo de imágenes de interiores, de unos lugares de recogimiento y meditación donde parecía transmitirse, paradójicamente, tanto la idea de privacidad asociada a un cierto grado de habilidad manual -privativa e intransferible- como la del espacio mental que engendra toda obra de arte, con independencia de los procedimientos, de su materialización. Interiores que oscilaban entre la celda monástica, el estudio del humanista y la propia casa, con sus vericuetos laberínticos, sus altares o las vistas al jardín. Las obras de Ramón David Morales, por el contrario, se apartaban de estas visiones interiores. Inspirándose en *El encuentro* (1854) de Courbet, en su serie Mochilas para cruzar el paisaje la idea del estudio era la del estudio portátil; una especie de maletines de primeros auxilios que preparaban a su autor para unos entornos sublimes, según la idea romántica de límite, representados por distintos cuadros de paisaje, por ejemplo, nevados, desérticos, montañosos, etc. Una relectura en clave irónica que hace comparecer a Courbet en compañía de los románticos; y más recientemente, las poéticas del conceptual, el Land Art o el minimalismo, poéticas que pusieron en tela de juicio la existencia de cualquier lugar, mental o físico donde el artista pudiera excluirse del mundo que representa,<sup>2</sup> mundo que hace sentir la precariedad de la labor del artista y lo limitado de sus recursos, de su bagaje.

Memoria viva. Ahora me topo con el video *Acantilado* de Jesús Palomino y la cita autoparódica de esta serie de las mochilas a partir de Courbet me sirve de punto de conexión para reflexionar sobre lo que representa “la salida al exterior” del estudio

planteada en El encuentro, mientras contemplo la reunión del grupo de amigos convocados por Palomino. Cita a partir de la cual la presencia de Courbet es así mismo motivo para indagar en varios temas planteados en Acantilado: en las relaciones entre arte y realidad, sólo que ahora ésta es tomada como mundo social; y en los elementos autoreferenciales de Palomino presentes en la misma. No ya el autorretrato del artista -el otro gran tema iconográfico junto con el estudio sobre su identidad- sino sobre cómo entiende Palomino sus propias condiciones de trabajo examinando críticamente su papel social a través del suyo y a través de la reflexión sobre las condiciones del trabajo de los otros. Un concepto de arte como medio facilitador del encuentro. “Fuera del estudio” significa inscripción del arte en el dominio de lo cotidiano.

La cita pues de Courbet se convertía en hecho dinámico. El pasado no era simple transmisión iconográfica o repetición de fórmulas estilísticas o artesanales -una lectura especialmente relevante para un contexto museístico-, sino memoria viva que resurge en el presente del objeto como “la duración de un pasado latente”; una operación que también quisimos plantear con la anterior muestra sobre las imágenes de la pintura.

Courbet. Como es bien sabido aquella pintura de El Encuentro, también llamada Bonjour Monsieur Courbet, recoge el momento en que el artista saluda a su amigo y mecenas Bruyas y al sirviente de éste. La escena transcurre en un paisaje. Bastón de caminante en la mano y con su equipo de pintor a la espalda, es una representación de sí mismo no sin ciertas notas narcisistas y de autoafirmación de su condición de artista, pero donde aparecen otros elementos más fundamentales de su ideología estética, como la mochila o su ropa de trabajo, que en opinión de los especialistas, ponen de manifiesto la actitud y la ideología de un artista que, en marcha, sale al encuentro de lo cotidiano.<sup>4</sup> Elementos que concuerdan con el empleo de fuentes iconográficas de origen popular difundidas en grabados y litografías sobre la figura del judío errante que se encuentra con dos personajes a las puertas de una ciudad. El tema del judío, que simboliza su condición de víctima y la persecución incesante, es ahora asimilado en el siglo XIX, en plena expansión de la sociedad industrial, a las del trabajador y la mujer.<sup>5</sup> En manos de Courbet la víctima se convierte en testigo activo de un nuevo orden social, tal como aparece representado, por ejemplo, en una litografía.

La mochila del pintor en tanto que estudio portátil fue la que moviliza pues unas

primeras asociaciones, ratificadas por el vagabundeo de la expedición de Inis Mor. La indagación sobre la posición estética e ideológica de Courbet, el dinamismo y la cierta osadía de la imagen -literal y figurado- del caminante con su estudio portátil, contribuyeron a relacionar ciertas prácticas del arte actual con la trayectoria de Palomino: es decir, con unas poéticas que en el desplazamiento -no solo material- generan un territorio para la obra de arte móvil, como espacio “concentrado y potencial” y metáfora de un territorio, el de la realidad, que se ha que conquistar sin cesar<sup>6</sup> Arte y mundo perteneciéndose, viene a decirnos Courbet en su monumental Estudio del pintor, un manifiesto alegórico sobre su condición de artista, realizada un año después de El encuentro. Ahora la localización dentro o fuera del taller es irrelevante; lo importante es la perspectiva donde se sitúa el artista porque el estudio no es un ámbito apartado ni restringido: el mundo del artista es el de la realidad y su arte, su ideología.<sup>7</sup> Del mismo modo, lo que viene a decirnos Palomino es que si estar en soledad significa estar con uno mismo -en la génesis de la obra-, pensar aunque sea la más solitaria de todas las actividades, nunca es completa sin compañía.

La realidad es la cotidiana, no la idealizada por el arte académico o el romanticismo, y el espacio del realismo, durante el siglo XIX, no es el de un estilo que copia o reproduce lo exterior sino el de una actitud moral que hace uso de los medios de la representación. Es el realismo en tanto que esencia de un arte democrático<sup>8</sup> que pone en cuestión el concepto de autonomía estética abordando temas postergados por el idealismo: el de los trabajadores pobres, la vida diaria de las clases medias, el ferrocarril o la industria, incluso el del autorretrato del artista y sus amigos en los medios laborales más convincentes posibles, asunto que aflora en Acantilado en un retrato colectivo en torno a la organización del trabajo y los conflictos que genera. Temas vigentes más allá del realismo como mimesis y con independencia de los soportes utilizados, trasladados a unas prácticas que se han situado fundamentalmente desde los sesenta en todo debate público que permita establecer alianzas con los movimientos políticos y sociales.<sup>9</sup>

Desplazamiento e intervención. Del conocimiento de la trayectoria de Palomino desde principios de los noventa y de su método de trabajo se dedujo un primer ajuste con la exposición Viajeros, pues en efecto sus proyectos se desarrollan dentro y fuera de España: en China, Estados Unidos, Mongolia, Serbia o Canadá, y ahora en Irlanda. Pero volviendo al inicio de estas páginas no se trataba tanto de enfatizar la idea de

desplazamiento geográfico como de averiguar el tipo de inscripción que llevaba aparejada la práctica artística de nuestro autor. Y es aquí donde hemos intentado establecer una genealogía a partir de la posición de Courbet, en esa tradición del artista que gana territorio a la realidad en tanto que “testigo activo de un nuevo orden social”, entonces el surgido como consecuencia de la revolución industrial y ahora extendido a escala global. En el orden estético ya no se trata de representar lo real sino de conquistar lo real práctico<sup>10</sup> aunque sea de modo limitado, precario, valiéndose de comportamientos y actitudes. De ahí los ámbitos de investigación a los que Palomino dirige su trabajo: situaciones cotidianas y relaciones humanas en términos abarcables. Por ejemplo, el desalojo de unos vecinos en Poble Nou, la violación de los derechos humanos en un determinado país, la retribución de los artistas por parte de las instituciones a partir de su propia experiencia, la inmigración en el estrecho, y en *Acantilado*, proponiéndonos un espacio de encuentro y diálogo sobre un tema crucial en nuestras vidas. “Operario en marcha”, le define Armando Montesinos, abundando en esa dimensión crítica y conceptual de la idea de movilidad, de un arte del desplazamiento en cuanto desencadenador de proceso.

Ante el paisaje. La imagen que desencadena *Acantilado* es la de Armando Montesinos hablando sobre condiciones de trabajo al borde del acantilado; no se nos aclara si éste participó en aquel viaje previo, en 2007, y por lo que cuenta Palomino pudo tratarse de un tipo de imagen propia de un viaje, surgida de modo ocasional pero que cobra misteriosamente una repentina intensidad, y que quizá ante aquella naturaleza abrumadora se transforma en revelación, liberando la acción imaginativa, calando en el “pensamiento” del artista.

El paisaje elegido no deja de ser evocador. Conecta con el romanticismo y los que articularon el sentimiento de lo sublime en el imaginario moderno. Allí aparece una figura al borde del acantilado. Formas solitarias confrontándose con la naturaleza: el monje ante la inmensidad del mar, el caminante... Ahora no hallaremos en *Acantilado* la figura en taciturna meditación, de espaldas al espectador, explorando los grandes enigmas de las “*sobrecogedoras infinitudes de la naturaleza*”.<sup>12</sup> *Acantilado* nos devuelve aquella fuente de inspiración, aquella situación latente pero despojada de la inmersión trascendental de un sujeto en el paisaje. Ahora es una figura parlante que nos mira teniendo de todos modos el límite del acantilado que al igual que el contorno de una isla supone

simbólicamente un territorio donde no cabe sino pronunciarse, comprometerse. Se trata de “*romper a hablar*” y frente a los misterios del más allá sondear los misterios del más acá, sondeando ahora la inextricable y confusa naturaleza de lo social a partir de un cuestionario sobre las condiciones de vida y trabajo.

El punto de partida fue sencillo. Una expedición con un grupo de amigos para que contesten en aquel escenario de Inis Mor a una serie de preguntas sobre su situación laboral. Desplazamiento y salida a lo real para interrelacionar imagen, acción y diálogo. La filmación se estructura en dos proyecciones simultáneas dentro de una instalación también concebida por el artista. En la de la izquierda se muestra el making of del proyecto, es decir, su proceso de realización sobre el terreno, elemento de autoreflexión sobre su propia práctica; y en la de la derecha, los amigos respondiendo al cuestionario preparado por el artista.

En uno y otro caso el paisaje se nos muestra en sus rasgos más hermosos y apacibles; distendidas y gozosas las actividades del grupo, serenas las respuestas. Sin embargo no deja de ser el mismo lugar que quedó fijado en su dureza más extrema en el dramático documental de Robert J. Flaherty, *El hombre de Arán* (1934). La rememoración del idealismo solitario del romanticismo da paso a la heroicidad de los pescadores en los acantilados que dan caza al tiburón entre las olas y se sacrifican hasta la extenuación cultivando patatas. Lugares donde se estrellaba la acción del hombre y donde el mundo humano tenía una difícil inscripción para su transformación como paisaje en la economía tradicional; temas también de Acantilado, sobre cómo transformar el paisaje social producido por un determinado sistema económico. Y si bien hay una parte de escenificación en este documental, pues como se ha señalado las condiciones de vida retratadas por Flaherty se habían transformado en los años treinta del siglo XX, su fuerza como icono veraz se conserva íntegra y por ello debemos pensar que la elección del lugar no es casual por parte de Palomino. Un lugar sin esperanza aparente que no permitía ni atisbo de la idea de libertad para el hombre, sino imperio de la necesidad en unas actividades orientadas a comer, beber, vestirse, dormir...<sup>13</sup>

Palomino en cambio nos propone un concepto de arte que propicia un ámbito para la reflexión y la autonomía. Se nos muestra en las actividades de un grupo bien avenido, que con sus mochilas, dejando atrás la ciudad y lo que representa su idea, via-

ja en barco, en tren o en bicicleta, o simplemente nos permiten ver -quizá para nuestra perplejidad- cómo dejan el tiempo pasar. Celebración festiva de los músculos. Errancia y margen para el tanteo, caminar que agiliza el pensamiento y espacio donde todo pensamiento que se precie adquiere su crédito.<sup>14</sup> Actividades, en fin, con rasgos placenteros, utópicos y reconciliadores<sup>15</sup> capaces de filtrar utópicamente, como las máquinas de Palomino, las situaciones más conflictivas. Máquinas del deseo y baja tecnología doméstica que filtran situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política.<sup>16</sup> Un arte del comportamiento que está planteando otro arte de vivir, un tiempo inverso al de la racionalización del trabajo y la sistematización de la producción. Contra la lógica del dominio del tiempo por el capital, existe el tiempo ¿perdido? del vagabundeo y la errancia de los cuerpos cuyos ritmos no están controlados ni por la cadena de montaje ni por el televisor. Tiempo de la acción y el discurso ocioso desde el punto de vista y la labor del trabajo<sup>17</sup> y contra la lógica espacial del capitalismo último centradas en topografías de acceso o exclusión, pertenencia o exclusión de un territorio,<sup>18</sup> Palomino nos propone el viaje como comunicación, acción liberadora y esperanza.

Liberar la palabra. La expedición no se ha dirigido a Inis Mor para estudiar las condiciones de vida de sus habitantes sino para auspiciar esta situación de encuentro. Sin embargo, la elección del lugar está señalando una serie de concordancias más soterradas, porque de la contemplación del paisaje y del mismo viaje surge siempre un interrogante sobre la organización de la vida de las gentes y sobre el modo de generar un modelo de relación adecuada entre la naturaleza y sociedad humana. No es un mero escenario para desarrollar un proyecto “artístico” en el que domine la idea de paisaje como visión, sino que en confluencia con las ciencias sociales, Acantilado nos sugiere una experiencia del entorno como ámbito imprescindible, pues de él surgen un tipo de preguntas que guardan relación con las de Palomino, sobre las posibilidades que ofrece el paisaje para vivir, para la libertad, para establecer relaciones sensatas con los demás hombres.<sup>19</sup> Paisaje pues convertido en horizonte. Altura de miras desde una imponente masa rocosa. Dominio que hace disponer a los convocados sobre un fondo transformado en horizonte de la expresión porque el paisaje los pone a disposición de las palabras.<sup>20</sup>

En el trabajo de Palomino parece sobrevivir la idea de que la relación con la naturaleza, sigue siendo un ámbito imprescriptible para plantear las preguntas sobre nuestras



condiciones de vida - tanto que de la quiebra de su relación puede hacer desaparecer la vida en nuestro planeta- . Cuestiones planteadas por las ciencias sociales, como la sociología o la psicología y la geografía, pero no plenamente satisfechas sin la dimensión estética. En el contexto donde se desarrolla *Acantilado*, aun como resto y denigrada por el hombre, la naturaleza seguiría encerrando, pues, un modelo de relación adecuada entre realidad práctica y estética a la vez. No olvidemos que de su contemplación como naturaleza bella surge en el siglo XVIII la conciliación ética y estética, de reflexión y autodescubrimiento,<sup>21</sup> dimensiones que Palomino pone de nuevo en juego sobre la belleza maravillosa de Inis Mor, consciente de que esta belleza paisajística no es ya el escenario para la inmersión trascendental de un sujeto solitario y taciturno. Y aunque no se pueda identificar el arte con la belleza, también en retirada, ésta identificación sobrevive sin embargo, con toda su fragilidad, en la íntima articulación entre lenguaje y naturaleza en su dimensión metamórfica. Sólo que la experiencia que propone Palomino es coral, al procurar una situación donde liberar la palabra del grupo. No arte de lo indecible sino del encuentro y del diálogo activado por los movimientos del viajero.

Aquella antigua relación contemplativa se traslada pues a prácticas artísticas de transformación operativa y comunitaria. La inmersión trascendental del artista romántico es ahora inmersión en lo real práctico y la representación del realismo es ahora incremento de la conciencia del mundo social mediante los procesos colectivos de acción y discusión. Palomino en *Acantilado* ha respondido él mismo, no explícitamente, al cuestionario sobre las condiciones de trabajo procurando unas condiciones de bienestar y esperanza. Las ha formalizado en un espacio compartido –un rasgo estético de las nuevas prácticas- donde desarrollar relaciones interhumanas de carácter “micropolítico” porque aspira a que el arte trabaje en la “reconciliación” entre los hombres y entre el hombre y la sociedad, una reconciliación que no está completa sin el concurso de la naturaleza.

Si el trabajo nos ha convertido en prisioneros de nosotros mismos y sus mecanismos de control se adentran hasta la intimidad de la conciencia, Palomino nos propone un concepto de arte donde ganar espacio, libertad y felicidad. Para ello es imprescindible una amplia perspectiva pues, como escribía Thoreau, solo los seres que disfrutaban de un vasto horizonte son felices.

## NOTAS

1. Bourriaud, Nicolas. *“Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”*, VV.AA. Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente, Murcia, Cendeac, 2008, pp. 29-30.
2. Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 139.
3. Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. Cfr. La nota preliminar a cargo de Antonio Oviedo, p.17. Sobre el concepto de “supervivencia” en Warburg, pp. 72 y 73.
4. Nochlin, L. *El realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 159.
5. Ibidem, p. 40.
6. Ardenne, P. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 109.
7. A partir de una cita de Harry Levin recogida en L. Nochlin, Courbet, Londres, Thames and Hudson 2007.
8. Ibidem, L. Nochlin, Courbet, p. 53.
9. *Sobre la discusión del realismo en términos de actualidad*, cfr. M. López, “Archivo Universal. La condición del documento y la fotografía moderna. Entrevista con Jorge Ribalta”, en Papel Alpha, núm. 7 (2009), Universidad de Salamanca.
10. Bourriaud, N. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 135
11. Montesinos, A. *“Pedagogías colectivas para economías equivocadas”*, en el catálogo de la exposición Filtros, carteles informativos y emisiones de radio, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007.
12. Rosenblum, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p.19.
13. Arendt, H. *La condición humana*, Barcelona, Paidós Surcos, 2005. El capítulo tercero está dedicado a este tipo de actividades que la filósofa denomina “labor”.
14. Nietzsche, F. *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.45.
15. Bourriaud, N. *Estética relacional*, op. cit., p.18.
16. Montesinos, A. catálogo citado.
17. Arendt, H. op. cit p.233
18. F. Broncano, *La melancolía del cibor*, Barcelona, Pensamiento Herder, 2009, p.39
19. Besse, J. M. *“Las cinco puertas del paisaje”*, en Paisaje y pensamiento, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 154 y 155.
20. Thoreau, H. D. *Walden*, Edición de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, pp. 30
21. Zimmer, J. *“La dimensión ética de la estética del paisaje”* en J. Nogué (ed), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p.29.

### **XVIII. *Jesús Palomino: obra social y estética.* María Peña Lombao**

Guía didáctica de Cajasol Obra Social, 2010.

Sería difícil para cualquier persona comenzar a gesticular en el ámbito del arte sin haber encontrado previamente un lugar de partida. Desde sus comienzos a principios de los años noventa, la posición de Jesús Palomino (Sevilla, 1969) se define a grandes rasgos por el interés hacia temas de carácter social que tanto al propio artista como al espectador, los posicionan de manera directa ante una cuestión fundamental: los derechos del hombre. Qué es la sociedad actual y quién es el hombre que la habita. Cómo la habitamos. Cuáles son las necesidades de esa supuesta sociedad actual y cuáles las nuestras. Cómo se amolda el individuo al contexto que en ocasiones está forzado a habitar. Qué significa estar en el mundo, convivir y hasta qué punto vivir representa un acto de supervivencia. Resulta posible establecer como característica general a lo largo de la trayectoria artística de Jesús Palomino, el hecho de insistir en las mismas parcelas que atañen a la vida cotidiana de una persona cualquiera; vivienda, trabajo, educación.

En los años noventa, Palomino formulaba obras específicas para lugares en ruina o espacios públicos. La arquitectura era el primer escenario de sus trabajos, como el dibujo de grasa de forma geométrica que contrastaba con los arcos al aire libre en el antiguo depósito de trenes en Cuenca, en el año 1992. Empieza a realizar instalaciones con madera, cartones y todo tipo de objetos encontrados o materiales desechables, aglomerados bajo un criterio estético a la vez que aquellas “montañas de cosas” aluden a aspectos más radicales, en los que insistirá de una manera cada vez más evidente. Como si fueran el interior de un hogar amontonado de cosas, las construcciones o ensamblajes se relacionan directamente con las chabolas, pequeñas habitaciones vacías donde viven los que no pueden hacerlo de otra forma. De intervenir en el espacio ya construido, en lugares abandonados o zonas marginales, el artista decide mezclar pintura, escultura e instalación para fabricar sus propias ruinas, o explicar su manera de entender la vivienda y a las personas que no la poseen. La casa supone el primer motivo para trasladar el tema social al ámbito artístico.

Jesús Palomino destaca en su recorrido tres experiencias que han derivado en inquietudes formadoras de su quehacer como artista. Momentos clave en su vida de los que ha aprendido algo especial, que modificaron de alguna manera su visión sobre el

arte y le han animado a investigarse y a conocer nuevos modos para orientar su curiosidad. La primera fue durante una exposición colectiva en un Festival de Arte en el espacio público de Poble Nou (Barcelona, 1988), con motivo del desalojo de los habitantes que ocupaban aquel espacio de pronta desaparición, por causa de una remodelación urbanística. La obra que presentó en el Festival se situaba en la zona de fábricas donde Palomino tenía su taller y había realizado dos años antes el trabajo: *“Renovación del muro de mi estudio con Madera de cajas de frutas”*. Alrededor de cincuenta artistas pedían continuar en sus lugares de trabajo habitual en Poble Nou y salieron al espacio público con sus proyectos, como forma de reivindicar la inminente demolición de los edificios. Jesús Palomino construyó una chavola apoyada de manera residual sobre el muro de una de las antiguas fábricas, y tal vez fue obra de otro artista el acto de trasladarla al día siguiente a un descampado de los alrededores.

**Un lugar para el hombre.** Con la inclusión activa de su obra en el espacio público, confluyeron dos intereses antiguos en la obra de Jesús Palomino; el mundo doméstico, del hogar y las relaciones que ocurren en el interior del espacio cerrado, y el lugar sin dueño: la ciudad, la calle. El refugio, la chavola en pie como epicentro de una zona ruinosas, alumbra una interés que se perfilará de manera más rotunda a medida que avanza su inquietud por la función social del artista. El espacio público le incita a hablar de la situación económica de grupos marginales, sirva de ejemplo el título de una obra en 1999 *“There must be something wrong between this economy and me”* (Algo debe andar mal entre la economía y yo). Aserto que puebla hasta hoy en día sus obras recientes. Si atendemos a la tipología clásica de encuadernación de la obra de arte como estética, y la obra social como ética, parece que en la andadura de Jesús Palomino podríamos determinar un tipo de obra social-estética.

Su trabajo posee un contenido social claro que a la hora de exponerse, no se contradice con la elaboración de obras que “entran por los ojos”, seductoras. Los mensajes que emite el artista suelen acompañarse de puestas en escena azarosas y controladas al mismo tiempo, con cierta elegancia en la elección de los colores y los materiales empleados. El ensamblaje colorido de las construcciones posee el encanto disfrazado de las personas combinadas para una ocasión especial. El motivo excelente es presentación al público de un problema invisible y tridimensional al mismo tiempo; de nuevo y al unísono: ¿cuáles son las necesidades de nuestra sociedad y cuáles las nuestras?

**Arte público.** Cuando disfrutaba de una larga estancia de dos años en Amsterdam, una invitación del artista camerunés Googy Leye lo desplaza a un contexto diametralmente opuesto al que se encontraba. Jesús Palomino se dirige con unos amigos a Douala (Camerún) con el fin de interactuar con la población de una zona marginal y llevar a cabo un taller de radio en el barrio de chavolas de Bessengue, durante el año 2002. Allí se encontró con más de 20.000 personas (recuerda Jesús) en situación insalubre, infrahumana. Aterrizaron para crear un lugar de encuentro y diálogo. Palomino y sus amigos crearon una sede para la emisora, una chavola como la de Poble Nou, pero que serviría de encuentro entre los habitantes de Bessengue. Los mismos materiales utilizados con anterioridad, madera, plástico y fosforescentes, conformaron durante veinte días la cabaña/radio. Elevada sobre el suelo de tierra, la sede provisional refleja un cierto criterio estético reconocible en obras anteriores.

La finalidad de carácter social que late en sus obras desde hace años, se transforma de manera efectiva en ejercicios de voluntariado o de cooperación internacional en los que actúa como dinamizador de los habitantes de un lugar determinado, protagonistas anónimos del proyecto. Antes que hablar sobre su trayectoria artística, tal vez deberíamos plantearnos su función de trabajador social. Del arte ensimismado al arte público, de la obra de arte a la obra social; el pequeño cambio consiste en utilizar el espacio prefijado para la exposición de obras de arte e introducir en él los temas que quiere poner en tela de juicio.

La estancia en Bessengue fue el segundo punto de inflexión que el artista recuerda como decisivo a la hora de apostar por la creación de proyectos solidarios. La radio terminó ya que tampoco era el objetivo que continuase, sino que la gente del barrio siguiera visitando el espacio como punto de encuentro. Una vez introducido el factor humano de intercambio y de comunicación abierta entre los habitantes, la obra ya no necesita la presencia de los autores, camina sola. De vuelta a sus lugares de origen, la cabaña sigue funcionando en Bessengue. La experiencia cooperativa de los artistas se prolonga a los habitantes del barrio marginal de Camerún, pasa de mano en mano. Palomino y Googy Leye fueron los detonadores de un proyecto cuya validez se demuestra por su continuidad en el lugar sin la necesidad de los artistas.

Dos años más tarde presenta una instalación con dibujos y textos “*Stop. TV-*

*Holyworld*". Una gran maqueta expandida por el espacio de una galería sobrepasando los límites de la sala; vehículos, edificios, luces y todo tipo de indicadores apuntan a la ciudad como contraste de sus experiencias comunitarias. La favela de Poble Nou y el barrio de Bessengue por un lado; por el otro, la ciudad desbordando el espacio, la masa abrumadora de construcciones, el ruido. Cuanto más se acerca a la vida de otras culturas y sociedades, más se implica Palomino de manera activa contra el acoso, el exceso de información, de materiales innecesarios, de restos que se acumulan a nuestro alrededor y que terminan resultando necesarios para los habitantes del primer mundo.

Con sus amigos, con amigos de otros amigos, todos ellos comparten proyectos y experiencias. Hay quienes defienden que durante el acto de creación, el bailarín, el actor en el escenario, el pintor cuando se acerca al lienzo o la persona que define una idea, segregan un tipo de sustancia que les crea adicción. Si tal hipótesis fuera cierta, el placer a la hora de crear se agotaría cuando el frágil paso de la creación a la mera reproducción de muecas, hace mella en el artista. Entonces los cambios que se superponen en su trayectoria consisten en la búsqueda de cierta sensación perdida, encontrada, perdida de nuevo y vuelta a encontrar. Tal vez sea el motivo por el que Jesús Palomino se involucra en experiencias de calado vital, donde la persona es pequeña como una nuez y todo fruncimiento de ceño más relativo. De hecho, el tercer momento clave en la trayectoria de Jesús Palomino fue la realización de *"Poison collector & healing water"*, un filtro-laboratorio doméstico situado en Pančevo (Valjevo, Serbia-Montenegro), para purificar y filtrar los venenos mortales del río Tamis a su paso. El bombardeo de la OTAN por orden de Bill Clinton sobre Pančevo, provocó vertidos tóxicos sobre el Danubio y el río Tamis que a la larga provocaron múltiples tipos de cáncer. Una obra comprometida que subraya y recuerda la situación que todavía sufren los habitantes de aquel lugar, una alerta a los visitantes que acudieron a la Bienal de Artes Visuales.

El trabajo de Jesús Palomino resbala evidentemente hacia la esfera social y la reivindicación de unos parámetros equitativos para todas las personas. En cierto modo, se denomina arte público cuando en una obra concreta, la audiencia forma una parte elemental del espacio intervenido; el lugar robado al espacio físico son los cuerpos humanos, objetivo primero de la puesta en escena.

**Entrevistas.** Cuando el espacio que utiliza Jesús Palomino abandona el límite



tangible de proyectos individuales, su obra tarde o temprano tendría que asimilar la herramienta de comunicación de masas más económica y poderosa, la palabra y el diálogo. Si el acto de hablar toma el poder de la obra, nada más hay que decir. Los valores plásticos o estéticos se trasladan del órgano visual al intelecto, lo que alguien dice y el espectador escucha sumerge cualquier visión porque no hay conjunto sobre el que apoyar la mirada. Entonces entra en juego el tema, el mensaje y los caprichos de la expresión individual como obra de arte. Las conversaciones giran sobre un núcleo o un eje principal que el artista lanza a debate. Lo que “decía” con sus obras (siempre parlantes, en continuo diálogo con el espacio y el espectador), lo expresa ahora compartiendo la palabra. La voz, el sonido, los medios de comunicación orales (en especial la radio) se revelan como material suficiente para la creación de espacios comunitarios.

Jesús Palomino responde en una de sus entrevistas más recientes, realizada con Pepe Iges: “Parecerá un poco extraño pero lo más significativo que he aprendido de mis experiencias de radio en colaboración con otras personas es el enorme valor y la valiosa energía de la curiosidad. Siempre he considerado que la curiosidad debería ser el sentimiento y el motivo principal de nuestra relación con el conocimiento y por extensión con la educación y la formación humana. Siempre he soñado con un tipo de dinámica grupal en el que cada individuo pueda aportar e interesarse por la colaboración como vía de aprendizaje, disfrute y encuentro con los demás”. La trayectoria de Jesús Palomino parece un ir abriendo claros, apartando ramas y maleza. La misma curiosidad con la que amplía horizontes acaba por dejarle las manos vacías y la conversación abierta.

Después de la experiencia de Bessengue en 2002, decide generar la primera obra para radio en 2005 *“Gran Favela & 8 emisiones de radio”*, en Valladolid. Retoma aquellas instalaciones ancladas al espacio arquitectónico con las que comenzaba su andadura, creando una chavola ligada al suelo y suspendida en el aire. Una habitación de madera, cartones y barras de neón de colores luminosos insertadas en el Patio Herreiriano del Museo Español de Arte Contemporáneo. A través de una serie de entrevistas, un programa de radio emite experiencias personales en torno al trabajo social y cultural: “Se trata de rescatar la palabra de personas cuyas perplejidades quedan disueltas en las narrativas de lo cotidiano”, comenta el autor. La conversación radiofónica representa un medio efectivo para liberar la expresión individual ahogada en la rutina. Por tercera y última vez, repetimos la pregunta que desprende el proyecto vital del artista: ¿cuáles

son las necesidades de nuestra sociedad y cuáles las nuestras?

Más tarde, en el año 2007 presenta *“4 emisiones de radio para Jerez en torno a la cocina”*, programas donde Palomino aborda el tema del hambre conversando sobre los problemas médicos, nutricionales, etc. que derivan de la mala alimentación y la falta de víveres en poblaciones subdesarrolladas. La representación parece clara, sus fuerzas se dirigen hacia la complicidad, la fricción verbal, la opinión de aquellas “personas sin historia que son la historia” (decía no recuerdo quién). Desde entonces hasta el día de hoy, se decanta por los medios de comunicación para involucrar en sus proyectos a personas ajenas al ámbito artístico. La pasión continua intacta, el arte es la disculpa para recordar al espectador que no estamos solos y que la experiencia de compartir ideas y sensaciones es de las situaciones más placenteras con las que nos podemos encontrar a lo largo de nuestra vida. Cualquier hombre tiene derecho a dialogar, a preguntar y a responder, a expresar su criterio ético o moral y a disfrutar de su vida con un necesario nivel de libertad, por lo menos, verbal.

Palomino actúa como protagonista coherente en su modo de entender el arte; de una manera lúdica, acogedora, fomenta el compañerismo, los viajes y las obras forjadas entre varias personas, de modo que la amistad resulta una de las caras más relevantes en su trayectoria artística. Invita a compartir sus proyectos y por ello es invitado, a su vez, a colaborar en otras aventuras. Crear consiste en insistir en un lugar a cualquier precio y a toda costa, así es que Jesús Palomino se decanta por la creación de lugares simbólicos y la defensa a ultranza del diálogo, como espacio público y doméstico, necesario y hermoso a la vez.

María Peña Lombao. Santiago de Compostela, 2010.

## **XIX. Elogio de la dimensión sonora. José Iges**

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC Sevilla

30 de mayo y 6 de junio de 2009

En rigor, el término arte sonoro fue acuñado para definir, ya en la segunda mitad del siglo XX, las prácticas con el sonido realizadas por artistas plásticos. Pasado un cierto tiempo, esa acepción ha venido describiendo un sinfín de obras firmadas por poetas, artistas visuales, arquitectos, performers... y, por qué no, también por músicos. Podría decirse por tanto que el arte sonoro es un arte que trabaja con el sonido en la encrucijada de diferentes disciplinas artísticas, medios y soportes. Pero esa no es sino una entre muchas definiciones posibles.

A lo largo de buena parte del pasado siglo XX y de lo que llevamos del actual, el sonido se ha revelado como materia idónea para la plasmación de las ideas artísticas. Más allá de su organización con criterios musicales, el sonido ha venido aportando una nueva dimensión que no se limita a lo temporal, sino que se extiende a la percepción del espacio y a las transferencias y modulaciones que siempre se producen entre las diversas estrategias y artes que confluyen en su uso.

El arte, en cualquier caso, se define por las obras. Lo mismo sucede con el arte sonoro, que nos llega en forma de instalaciones, obras radiofónicas, poesía sonora, acciones... La dimensión sonora ha sido conquistada para el arte gracias a la tecnología de grabación, reproducción y manipulación del sonido, de modo que con esas herramientas el creador puede trabajar el objeto sonoro como si fuese un trozo de mármol o de madera, utilizando un arriesgado símil.

Los medios electrónicos han traído consigo la cultura del altavoz, en la que ese arte sonoro ha encontrado asiento propicio, pero esa cultura no habría podido crecer y desarrollarse sin un nuevo paradigma que daba valor estético al ruido, es decir, al sonido no armónico, no musical. Un paradigma que era el del Futurismo <sup>1</sup>, que evolucionó tras la sordera surrealista y el fonetismo dadaísta <sup>2</sup> hacia la música concreta <sup>3</sup>, la poesía sonora <sup>4</sup> y los paisajes sonoros en la segunda mitad del siglo <sup>5</sup>, y que, en definitiva, se fue consolidando con esa escucha atenta y participativa propugnada por John Cage ya desde los años 40. Entretanto, Max Neuhaus decía a finales de los 60 que los compo-

sitores debían tener en cuenta también el espacio para componer, y mucho antes que los dos autores citados, Duchamp ya había comentado que el sonido también ocupa espacio. La instalación sonora había nacido.

Buena parte de lo dicho hasta aquí es pertinente para presentar la obra que nos ocupa. Su autor, el artista Jesús Palomino (Sevilla, 1969), llega por primera vez al campo de la instalación sonora, aunque su interés por trabajar con el sonido sea más antiguo. Hacer referencia a la instalación o a la acción como géneros, y al paisaje sonoro y a los sonidos concretos del entorno como, respectivamente, actitud estética y materia prima, nos lleva directamente a sus 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar. Efectivamente, su título ilustra a la perfección sus intenciones y contenido: son los propios sonidos grabados de la huerta de naranjos aledaña a las instalaciones del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla los que se reproducen en esos altavoces.

Los altavoces están situados de un modo singular: separados entre sí por unos 5 metros de distancia forman una línea de 100 metros que invita al visitante a un paseo en el que va a comparar inevitablemente los sonidos grabados de la huerta con los que en ese momento se produzcan en ella. Se trata de una grabación monoaural, pues todos los altavoces reproducen la misma grabación, de modo que es el visitante/paseante quien va encontrando las (pequeñas) diferencias al moverse de uno a otro. La acústica natural del lugar se superpone por consiguiente con la grabación de campo realizada durante ocho horas en ese mismo espacio. Estamos ante un sonido duplicado.

Con esos mimbres se puede hablar de una instalación sonora y de un paisaje sonoro, por descontado. Pero la propuesta de Jesús Palomino tiene, desde un planteamiento que bebe de presupuestos conceptuales, relación estrecha con la acción y, en un cierto límite, con el concierto. El artista sevillano invita a los asistentes a deambular por la Huerta de la Cartuja de Sevilla en ocasiones muy precisas, dando lugar a una utópica proyección acústica a modo de concierto de ocho horas de duración, o a una acción sonora de esa misma longitud. Esto deja en absoluta ambigüedad el género al que la obra se adscribe, pues con toda justicia podríamos también considerarla como una instalación efímera, sin olvidar por supuesto que los propios espectadores son a la vez los sujetos de una acción motriz que activa la contemplación de la obra y los receptores de la proyección sonora que allí se efectúa. Estamos ante una obra que busca una acción

temporal y un bajo impacto, según palabras de su autor. Así pues, obedece a una actitud ética del artista, que por una parte haría suyos algunos de los postulados de la Ecología Acústica en cuanto a la conservación del entorno acústico y a la recogida de las marcas sonoras del lugar, y por otra se apoyaría en una vivencia previa del propio lugar que se quiere transferir al espectador con ayuda del sonido.

Pero esa transferencia implica ganar la dimensión que el sonido aporta, que no es simplemente temporal, sino espacial, vibratoria y de movimiento, y que, como experiencia, afecta tanto a la memoria como a la percepción sensorial. Vemos que, en efecto, se promueve esa experiencia desde una comparación que sólo puede hacerse en el tiempo, pero a la que ayuda la motricidad y que se enriquece con la vivencia del espacio y las diferentes posibilidades y rincones de un lugar concreto, a descubrir activamente por el visitante.

Si bien Jesús Palomino es, por edad y biografía, un artista de imposible adscripción a las corrientes conceptuales históricas de nuestro país, la comparación sonora a la que somete al oyente remite a estrategias emparentadas con dicho movimiento, pues esa comparación que propone va más allá de lo puramente sensual/sensorial y apela a la búsqueda de “otros pensamientos para esos objetos”, parafraseando al ya mencionado Marcel Duchamp, artista conceptual avant la lettre por cierto. No se debe olvidar que, en este caso, esos objetos son de naturaleza acústica, y que al ser grabados se comportan un poco como objetos encontrados por el micrófono, pero que se ofrecen simultáneamente en su propio contexto original y descontextualizados en la grabación. Por tanto, si en el primer caso disfrutamos del tiempo presente del sonido que produce la huerta, en el segundo los re-visitamos como documentos. Esa superposición de tiempos es un factor de tensión estética de raíz conceptual que alimenta la valoración toda del lugar, y una actitud interfiriente de los sonidos grabados en los naturales, lo que estimula dicha valoración y obliga a posicionarse al espectador.

Por otro lado, Jesús Palomino propone la disolución del mensaje propio del autor —de su subjetividad— en el mensaje propio del medio, la huerta en este caso. En ello coincide con el planteamiento seguido por tantos artistas de las diferentes vanguardias del pasado siglo XX. Es el propio lugar, convertido en mediático en razón de su potencialidad comunicativa puesta en evidencia por la propia obra, el que provee toda la

sustancia de la intervención.

Es el medio el que nos muestra su mensaje, el autor se limita a poner el acento –con un criterio apropiacionista de ese mensaje que por otra parte ya es característico en no pocas obras de los últimos decenios, sean o no de arte sonoro– pero a la vez quedándose un poco al margen, o al menos compartiendo autoría con el oyente y contemplador activo de la propuesta.

*20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar* nos invita a reflexionar con ayuda del sonido. A reflexionar sobre un lugar que a su vez obedece a un modelo en retroceso en nuestras alocadas y ruidosas urbes, entre las que Sevilla, pese a su indudable encanto, también se encuentra. Ese espacio otro, casi podríamos decir esa “heterotopía”, alude a otras relaciones de poder y a otros encuentros con el saber. Jesús Palomino hace con su obra un elogio de la dimensión sonora, pero cuidado: en ese sonido duplicado que nos propone puede el visitante quedar atrapado como Alicia ante el espejo. Y quizá la experiencia le cambie por dentro. Es la prerrogativa del arte.

José Iges. Madrid, Mayo 2009.

## NOTAS

1. Filippo T. Marinetti (1876 -1944) y Luigi Russolo (1885 - 1947).
2. Kurt Schwitters (1887 - 1948) y Raoul Hausmann (1886 - 1971).
3. Pierre Schaeffer (1910 - 1995).
4. Henri Chopin (1922 - 2008).
5. R. Murray Schafer (1933).



## **XX. Jesús Palomino. *El arte crítico posible*. Juan Bosco Díaz Urmeneta**

Diario de Sevilla. Enero de 2010

Jesús Palomino denuncia las contradicciones del presente y reflexiona sobre cómo expresar el desacuerdo con el estado de las cosas en la actualidad. Casi una exposición militante. Así se podría leer la muestra de Jesús Palomino (Sevilla, 1969). En unos carteles de fondo blanco aparecen las palabras *Free Money*. Tómense como propuesta (Dinero gratis) o como reivindicación (Liberad el dinero!), el negro de las letras, intenso en el primer cartel, se suaviza en el segundo y se desvanece hasta desaparecer en el tercero. Delante de esos afiches se amontonan tiras de papel desgarrado: una máquina empleó varios días en destrozarse ejemplares de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. A la izquierda de este cúmulo de papel hay dos placas de aluminio con letras caladas. Son como las que se emplean para pintar a su través, pero tienen apariencia y tacto de esculturas. El epígrafe de una de ellas se reitera el texto *Free Money*, el de la otra dice *Human Rights*. Frente a los degradados carteles y al destrozo causado por la máquina, las chapas-esculturas remiten al graffiti callejero y le rinden homenaje. Al lado de estos trabajos, una serie con ecos de pancarta: sobre rectángulos de papel de color se ha escrito: *“El dinero para las necesidades humanas y no para la guerra”*.

Las obras ponen en conjunto el dedo en las llagas del presente: mientras la gran potencia anda enfrascada en defender los derechos humanos en algunos estados que los ignoran (con clamorosos olvidos: tampoco respeta esos derechos Israel en la franja de Gaza ni ciertas monarquías islámicas poderosas en petróleo, en sus propios países), lo aventureros del mercado financiero, después de promover la crisis económica, restringen ahora el crédito fomentando el paro, tal vez porque aún no saben con precisión donde están los agujeros negros que ellos mismos propiciaron.

Incluso el video de la primera sala de la galería (una sucesión de gigantescos edificios en las cercanías de Hong Kong) podría leerse como una crítica a esos centros de poder y decisión, políticos o financieros, que están mucho más interesados en troquelar con su perfil el sky line de las ciudades más que en atender a procesos urbanos más menos alienados. Con un rotulador rosa, se han trazado pequeñas formas geométricas. A veces se agrupan en unidades más amplias que, apenas esbozadas, se disuelven. El autor relaciona estos dibujos con ciertos insomnios en los que al fin no parece quedar

otro remedio que recurrir a la televisión, practicando un zapping cada vez menos esperanzado. Porque después de cruzar por sucesivas ofertas televisivas, queda patente que los significantes que pueblan la cultura mediática son tan abundantes como vacíos de significado. Los dibujos color de rosa remiten a ese vacío.

Situadas en este contexto, aquellas obras críticas hacen pensar en cuál puede ser hoy el alcance de un arte con intención política. Después de los entusiasmos utópicos de la década de los setenta, sabemos, por experiencia, que la obra más cáustica puede servir sólo para tranquilizar la conciencia de ciertos espectadores, porque su fuerza crítica queda enseguida disuelta en la marea de imágenes vacías de telefilmes y reality shows producidos por la industria cultural. La ironía latente en los dibujos color de rosa hace pensar que aún queda un camino: el arte puede promover el desacuerdo con el actual estado de cosas, si incita a conversar y discutir empleando nuestras propias palabras. Se abre así un ámbito de reflexión y discusión que no propician los discursos de la política institucional (demasiado atentos a la aritmética electoral) ni los de los responsables financieros (carentes siempre de transparencia). Las obras de Palomino tratan de abrir ese ámbito. No son una proclama sino un modesto aguijón al pensamiento y una invitación a llamar a las cosas por su nombre, evitando la retórica partidista y el fatalismo de quienes ven en las crisis económicas un daño colateral de la sagrada economía de mercado.

En tal invitación a usar la propia inteligencia adquiere sentido un trabajo expuesto en la entreplanta de la galería. Son cuidados collages, muy sencillos. Sus ordenadas geometrías incorporan una minuciosa reflexión sobre el color y la textura que sitúan estos trabajos en esa tradición del arte geométrico que logra hacer cruzar al espectador la delgada línea que separa al simple objeto de la obra artística. Tal vez sea ese el papel del arte hoy: lograr que abandonemos las palabras gastadas e invitarnos a entrar en un territorio donde lleguen a adquirir significado.

Juan Bosco Díaz Urmeneta. Sevilla, 2010.

## **XXI. Jesús Palomino. Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía**

Francisco Javier San Martín

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC. Abril 2013.

*“Había comprado un mapa del mar  
en el que no figuraba ni un vestigio de tierra;  
y los marinos descubrieron maravillados  
un mapa que todos podían comprender”.*

Lewis Carroll

La caza del Snark, 1876

### **Manchas en el Cubo blanco**

Democracia tóxica, dinero opaco, guerras invisibles, población deslocalizada, espacios públicos como vertederos... es evidente que Jesús Palomino está hablando de nuestro tiempo. Su arte, implicado en la realidad socio-política, se refiere a nosotros mismos en este lugar y momento precisos. Una realidad más que nunca cargada de negatividad, en la que la guerra militar es sólo una cresta de violencia concentrada que destaca en el encefalograma de una sociedad atiborrada de basura mediática y ansiolíticos, donde los conflictos de relieve, Irak y Afganistán últimamente, son pantallas que ocultan la proliferación de las guerras regionales, donde el teatro parlamentario, en el que izquierda y derecha no tienen inconveniente en compartir disfraces y papeles, se rige por la ley del beneficio electoral, en el que el poder financiero ha tomado definitivamente el mando de la improducción, donde las diferencias de renta entre ricos y pobres en cada país o entre países ricos y pobres, no deja de crecer, donde la destrucción del planeta es un asunto relegado en la agenda política ante la preeminencia de la industria y la extracción de combustibles fósiles, donde la corrupción es una práctica global, tanto como la televigilancia y el control de los individuos, donde las batallas del capital aumentan incesantemente el ejército de reserva de parados y obliga al desplazamiento de millones de personas, donde la innovación científica y tecnológica convive con la extensión del hambre y la presencia de viejas y nuevas enfermedades... Jesús Palomino ha adelgazado la

presencia formal de su arte en la misma medida que ha engrosado su compromiso con la realidad: la escueta instalación MIGRANT ITEMS, en la que muestra sobre el suelo de la sala un grupo de productos alimenticios procedentes de países diversos, aunque comprados en tiendas de Málaga y Sevilla, es un síntoma de este clima estético en el que se mueve el artista.

Los objetos reunidos en esta parodia de instalación forman una colección de residuos de un lugar perdido, destellos opacos de la posibilidad de identificación con un territorio perdido que sólo vive en la mente del inmigrante, porque su cuerpo ha sido forzado a desplazarse, a perder el contacto físico con su lugar de procedencia. Esos objetos banales –algo así como Brillo Boxes o Campbell's Soup Cans de la emigración– representan para el consumidor occidental una forma de cercano exotismo, mientras que para las comunidades a las que van dirigidos quieren, pero no pueden, funcionar como fetiches de un lugar deseado. Colocados en el cubo blanco subrayan una vez más el problema de la distinción entre los objetos de arte y los testimonios –reliquias o residuos– de la vida. Marc Augé propuso tres características del espacio antropológico: es identificador, porque marca la relación del individuo con una entidad espacial y cultural; es relacional, pues en su interior fluyen las conexiones y los relatos y, respecto al exterior, marca la frontera de lo diferente; es, por último, histórico, pues su vitalidad cultural se cimenta en los estratos de personas y acontecimiento pasados, reales o míticos, que conforman el presente de la comunidad <sup>1</sup>. Exactamente todo lo que no pueden ofrecer estos alimentos fuera de lugar. MIGRANT ITEMS es una pieza profundamente enraizada en el trabajo de Jesús Palomino. Como sus construcciones precarias –también migrantes– de finales de los noventa, denuncia el imparable flujo de personas obligadas a trasladarse del campo a la ciudad o de un país a otro, empujadas por una declaración de guerra que el poder ha hecho universal. Como esas construcciones precarias realizadas en un interior, Alejandro Sales House, por ejemplo, en las que la estructura inestable y los materiales frágiles contrastaban poderosamente con la solidez, la limpieza y la permanencia del espacio institucional, también estos productos alimenticios destacan, abandonados en el pavimento, por su pobreza y su limitado aura estético, como una mancha en el immaculado espacio estético, y además implican un enunciado irónico, por su carácter de productos de primera necesidad, en un contexto como el museístico en el que nada parece ser de primera necesidad y en el que el único alimento que podríamos esperar es el espiritual.

## **Broyeuse de papier**

MOUNTAIN es una montaña de papel impreso triturado, una forma de geología textual acelerada. Precipitando a través del triturado la fuerza resolutive y unificadora de la entropía, la definitiva fusión de lo real, MOUNTAIN no se propone como monumento desde un punto de vista escultórico, ni siquiera precario, sino más bien como un testimonio antagonista: un monumento dedicado al declive de todos los monumentos. En su alternancia blanco y negro repite con insólita exactitud uno de los ejemplos que Robert Smithson ofreció como modo de visualizar la entropía: “Imaginemos un cajón de arena dividido en dos mitades con arena negra en una y arena blanca en otra. Hagamos que un niño corra por él cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj hasta que la arena se mezcle y comience a volverse vez más el problema de la distinción entre los objetos de arte y los testimonios –reliquias o residuos– de la vida. Marc Augé propuso tres características del espacio antropológico: es identificatorio, porque marca la relación del individuo con una entidad espacial y cultural; es relacional, pues en su interior fluyen las conexiones y los relatos y, respecto al exterior, marca la frontera de lo diferente; es, por último, histórico, pues su vitalidad cultural se cimenta en los estratos de personas y acontecimiento pasados, reales o míticos, gris. Si, a continuación, el niño corre en sentido contrario a las agujas del reloj, el resultado obtenido no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un incremento de la entropía”<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, MOUNTAIN representaría un estado final –ruinoso– de las arquitecturas precarias que se edificaban en los años de cambio de siglo. Arquitecturas surgidas ya como ruinas coloreadas, espejos opacos de la ruindad del poder, definitivamente trituradas, a punto de ser absorbidas por la tierra.

En su célebre texto sobre los nuevos monumentos, Smithson describió su fragilidad temporal: “En lugar de estar realizados con materiales naturales, tales como el mármol, el granito, u otros tipos de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales, plástico, cromo, y luces eléctricas. No están contruidos para durar, sino contra la duración. Están implicados en una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo, más que en la representación de los largos espacios de los siglos”.<sup>3</sup> Y en este sentido, MOUNTAIN es también una escultura de corto alcance temporal. Está formada por residuos de un texto, un discurso solemne, la Declaración Universal de los Se ha triturado papel, pero ante todo un razonamiento y una aspiración a la igualdad.

La máquina trituradora es un mecanismo digestivo sin poder de asimilación —destruye todo pero nada aprende— y su parte final es un dispositivo fecal. Ante la masa de papel triturada, que cae por su propio peso, es difícil no pensar en *Asphalt Rundown* de Robert Smithson, como modelo neo-monumental o incluso en alguna de las versiones de *Cloaca* de Wim Delvoye, como ironía de los desechos, contrapartida de la opulencia bulímica. Pero aún así, Jesús Palomino no propone un arte de catástrofe, con las ruinas como evidencia del accidente, sino más bien lo contrario, una forma de optimismo del conocimiento que, ante la destrucción sistemática del lenguaje, busca aún con más ahínco un espectador curioso y cómplice. Marcel Duchamp pedía un espectador artista capaz de terminar la obra, como Nietzsche pedía un lector filósofo capaz de empuñar a su vez el martillo de la crítica. En este sentido, cuando el texto ha sido triturado, cuando la tipografía ha perdido la geometría de su sentido, cuanto todo tiende a vaciarse, a hacerse ausente o lejano, es cuando Palomino parece querer convocar —a través del intercambio de complicidad— a un espectador capaz de llenar nuevamente el espacio museístico, de aumentar la temperatura de la sala de exposición, de producir un murmullo entre sus paredes silenciosas. Como escribió Michel Onfray: “Las obras de arte han dejado de existir como pruebas de la existencia de lo Bello, sino como encriptados que necesitan de la inteligencia, la cultura, la educación, la documentación, la iniciación del espectador que toma contacto con ellas. Acabada la inercia de los fieles ante las verdades del sacerdocio estético, esta conmoción radical asigna al espectador un papel central: se convierte en revelador, en sentido fotográfico, de la imagen fijada por el artista”<sup>4</sup>.

Pero *MOUNTAIN* es, además de detritus, paisaje. Paisaje de montaña y también paisaje después de la batalla. Situado en las antípodas de lo sublime de la naturaleza, se encuentra en la órbita de la escultura performativa, muy próximo a lo que Virilio denominó *paysage d'événements*, que “no es sólo un lugar, sino también la suma de todos los acontecimientos que se producen en él”<sup>5</sup>. Hojas de árbol movidas por el viento, nubes cambiantes, aludes, arenas movedizas... acontecimientos que hacen de un paisaje no sólo un espacio natural, sino también un lugar en la historia. Un aspecto interesante del trabajo de Jesús Palomino reside en el hecho de que sin hacer propiamente performances, todas sus obras, ya sean construcciones o carteles, plantillas o colecciones de fotografías, tienen una evidente base performativa. *MOUNTAIN* es buena prueba de ello: como escultura tiende a lo informe; como material, proviene del triturado. Esta performatividad de la escultura la situaría entre el incidente y el accidente: mientras el



primero se refiere a lo imprevisto que ocurre a lo largo de un proceso, el segundo alude a lo imprevisible como definición. Mientras haya acción –triturado de papel– el accidente se producirá antes o después, como explica Virilio, por el “desgaste de las posibilidades de que no ocurra”.<sup>6</sup>

### Joyas colectivas

Dos pequeños aros de oro a disposición del público: joyas para compartir, para palpar, de mano en mano, para activar el papel del espectador en el espacio de exhibición. “El arte es algo que sucede cuando el público hace algo – ha declarado en alguna ocasión Lawrence Weiner –, cuando lo encuentras totalmente hecho no es arte”. Declaración sólo aparentemente paradójica de un artista que ha hecho su arte casi exclusivamente con escritos sobre la pared. En realidad GOLD ONE TO ONE, esos dos aros de oro de ocho centímetros de diámetro que el es radicalmente diferente de la pintura, que exige la contemplación prolongada como regla ineludible. La pregnancia gestáltica, regla de oro del cartel publicitario, es irrelevante en pintura, en los tiempos difusos del arte. Un escueto texto denotativo formado únicamente por dos palabras, FREE MONEY acumula, sin embargo, una gran densidad connotativa, un amplio “campo de dispersión”, como le gustaba decir a Roland Barthes. Varias significaciones parásitas, alimentándose de la ambivalencia del enunciado, elevando la confusión para incidir más profundamente en la conciencia del destinatario. Una ambigüedad que hace más penetrante el texto publicitario. En el caso de los carteles de Jesús Palomino, la confusión consigue reunir en estas dos palabras los mecanismos de la agit-prop: en su versión imperativa –Liberad al dinero– predomina la agitación, la proximidad de un objetivo concreto a conseguir; pero en sus versiones más enunciativas –Dinero libre, Dinero gratis– comienzan a predominar los mecanismos de la propaganda, los de un objetivo estratégico o una tarea a largo plazo.

El mismo texto, FREE MONEY, ocupa en solitario la superficie de cuatro carteles enlazados, y va degradándose desde un negro sólido hasta un blanco total, de manera que el mensaje acaba desapareciendo literalmente ante los ojos del espectador. *“Espacio en blanco tras espacio en blanco; en otras palabras, esa condición infinitesimal conocida como entropía”*<sup>9</sup>.

Blanco sobre blanco: un cartel albino, desde el punto de vista de la patología de pigmentación, o un cartel camuflado, desde el punto de bélico, como el uniforme caqui del soldado, cuyo nombre proviene de la palabra urdu kahki, polvo, e implica la idea de hacer desaparecer al soldado en el ambiente del territorio bélico <sup>10</sup>. En cualquier caso, un cartel anómalo, un texto pálido, enfermizo. Es interesante resaltar que la densidad comunicativa de esta rotunda consigna basa su eficacia en el recurso a una significación estructural del color. El “fundido en blanco” propio del lenguaje cinematográfico, o el “degradado”, más propio del diseño cromático, ofrece una nueva y nada halagüeña acepción del concepto, entre pictórico e ideológico, de matización, puesto que ya no alude a un mínimo cambio visual, a algo imperceptible, ni a una leve divergencia, a algo indetectable, sino brutal y escuetamente a su propia desaparición: el fantasma de la ballena blanca. En el plano vocal, al silencio impuesto, la desaparición de la voz por la mordaza. En el plano visual, aunque en las antípodas de sus versiones formalistas, al desierto del monocromo. Entre los dos extremos de la claridad y la desaparición, dos grises: colores intermedios, etapas de un desvanecimiento en la niebla <sup>11</sup>, quizás matices de un lenguaje atenuado, pero aún capaz de retazos de significación. En su extraordinario libro sobre el color, Johannes Itten valora la intrínseca diversidad de este color tan a menudo asociado a la monotonía, la suciedad y la vejez: “No hay más que un máximo de negro y un máximo de blanco, pero hay una extraordinaria cantidad de tonos grises, oscuros y claros; el gris no está de parte de los extremos, sino de la cantidad y la variación” <sup>12</sup>.

En marcado contraste con la definición cromática de sus arquitecturas precarias, repletas de color, que en alguna ocasión el artista describió como un arma de los pobres, toda esta exposición en el CAC Málaga parece descolorida, con tendencia a adelgazar los objetos, a hacerlos desaparecer en la blancura del muro, como un canto de cisne, profundamente intenso, sobre la laguna helada. Enfrentado al definitivo cartel blanco: ¿cuál es entonces el estímulo que recibe el espectador? ¿Debería leer este texto como algunos ciegos que son capaces de percibir el color de una flor por su perfume? ¿Sería entonces este perfume, más bien este hedor del dinero, <sup>13</sup> su presencia y su presión en la vida diaria, lo que estimularía los mecanismos sinestésicos del espectador, capaz entonces de leer lo ilegible? No lo sabemos exactamente, pero sí parece cierto que este texto blanco es invisible, pero no inútil, como en la estremecedora observación de Thomas de Quincey en el funeral de su hermana: *“En ese ritual se expone, por última vez el féretro y todas las miradas recorren la inscripción en la que se consigna el nombre, el*

sexo, la edad, la fecha en la que abandonó la tierra, una inscripción inútil, porque se deja caer en la oscuridad, como si se tratara de un mensaje dirigido a los gusanos”<sup>14</sup>. Como en otras piezas de Palomino, el público que recoge los posters va erosionando ese bloque compacto que en un principio aludía al minimalismo y lo extiende en una dimensión física inimaginable para la escultura-estatua. “Quiero ser un virus infiltrado en el sistema”, declaró en alguna ocasión Félix Gonzalez-Torres. Pero sabemos de la dialéctica de extensión e intensión: Mario Merz tomó las palabras del general Giap del Vietcong para marcar un mapa textual sobre su arquitectura nómada: “Se il nemico si concentra perde terreno, se si dispersa perde forza”; estrategia militar tomada del comportamiento de los gases: espacio y energía inversamente proporcionales. Cuando la obra, como en el caso de esta de Palomino, se dispersa, es ya incapaz de formar un monumento, pero se extiende como un leve pero persistente perfume. Aún así, en FREE MONEY, la pieza no sólo se disuelve en la atmósfera urbana, sino que para remarcar la dificultad del acto de comunicación, el artista ha empleado la metáfora visual de la invisibilidad, el progresivo acercamiento entre figura y fondo hasta su mutua anulación. Un pantone que se disuelve en la nada, en la imperceptibilidad y el silencio. Como en una reacción en cadena invertida, la energía movilizadora de la consigna FREE MONEY a medida que se amplifica en el espacio social, también se debilita: un sonido que se apaga y un texto que se desvanece, formando de manera tan concisa como elocuente, una metáfora de la dificultad de comunicación independiente en el sistema mediático. Como el Ready made malhereux de Duchamp, estos carteles situados en la intemperie, aunque sea de un interior, acumulan deterioro físico y dificultad para comunicar: enfermos en el muro a punto de perder su energía para llamar nuestra atención, pero aún activos. Cuando “leemos entre líneas”, no tanto en su sentido de interpretación, sino en tiempo de censura, cuando del discurso sólo aflora una parte escrita que esconde otra oculta que el lector podrá completar con su conocimiento e imaginación, estamos leyendo el espacio blanco del papel, es decir, estamos pronunciando un discurso cuya palabra ha sido silenciada. En 2009 Ignasi Aballí, otro artista de blancos, realizó Llegir entre línies, ampliaciones fotográficas de los espacios en blanco del texto. Y Javier Peñafiel comenta, con extraña precisión que “hace eso para desvelar que toda visibilidad incorpora una mentira, pero que el sentido final también miente, que lo falso no es lo contrario de lo verdadero, sino de lo que no tiene sentido”.<sup>15</sup> O, para referirnos a esta pieza concreta de Palomino: el blanco no es un final mudo, sino en todo caso un territorio de incertidumbre en el que el texto adquiere capacidad para afirmarse en la mente del espectador. Éste es capaz de

leer el blanco cuando, antes o después, arriba o abajo, pero adyacente al texto, hay alguna marca, un rastro del texto que nos permite tomar impulso y ejercer nuestra libertad.

FREE MONEY acaba en póster blanco que ya no remite al heroísmo del monocromo, sino a la nivelación entrópica que ha acabado con la diferenciación del color, con la pertinencia de la sintaxis, con la vida de las figuras. En FREE MONEY, si nos atenemos de una forma mecánica a la secuencia de los cuatro carteles, seguramente interpretemos la pieza como una forma de afirmación del discurso por desaparición, pero si intentamos profundizar aún más en su complejidad semántica quizás descubramos que se trata, a la inversa, de un proyecto de desaparición del discurso por afirmación. De cualquier forma, ante el apocalipsis del texto, quizás sea preferible relativizar la visibilidad y la legibilidad: el contenido de una obra puede ser de naturaleza tangible tanto como intangible. Como en las novelas de serie negra, la ausencia de un objeto importante adquiere el mismo rango que la presencia de otro insignificante. Un cartel que nada muestra, que no dice nada, posiblemente sea el signo clandestino de un texto de alta densidad simbólica. O, como escribió el propio Mario Merz en un texto luminoso en el doble sentido del término: *Se la forma scompare la sua radice è eterna*.

### **Fetichismo crítico**

En la impresión stencil, la plantilla, es a la vez una herramienta central y marginal. Aunque sea ella la que posibilita la imagen sobre el muro y su repetición en diferentes lugares, una vez realizada la serie su papel deviene prescindible, o quizás no, pero ya en calidad de elemento de archivo o fetiche, de documentación o como objeto de deseo. STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS forma un díptico de aluminio apoyado sobre la pared de la galería, en la que estas escuetas frases están perforadas. Por la claridad y limpieza de su diseño, así como por su colocación entre el suelo y el muro, remiten al minimalismo histórico; pero el mensaje que llevan inscrito ambas piezas se relaciona más concretamente con la corriente crítica que desde los años noventa se impuso la tarea de deconstruir el minimalismo en términos semánticos, inscribiendo sobre la afasia original de las esculturas de Judd o Morris elementos capaces de situarlos en otro plano de significación, capaz de inscribirse en un discurso crítico en torno al feminismo, el poscolonialismo, etc. En este caso, la dificultad para definir esta pareja de objetos aumenta por el carácter profundamente ambiguo de su presentación: su aspecto imaculado, la superficie reflectante, parecen contradecir la evidencia de

su funcionalidad; la propia solidez metálica de los objetos los sitúa en un espacio de cruce entre herramienta y escultura, un utensilio que ha sido liberado de su función para constituirse como objeto. El fetiche no sólo tiene connotaciones negativas, sino que con su poder de evocación del deseo, es testigo del impulso que lo originó, mantiene la llama –oculta, pero en potencia– de aquello para lo que fue realizado. En cualquier caso, podría encuadrarse perfectamente en esa categoría de objetos que el grupo curatorial El Espectro Rojo calificó como “fetiches críticos” <sup>16</sup>. Y en relación a la tipografía y el lenguaje –STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS– dos conceptos son remarcables: anestética y concisión. Centrada sobre el plano, la tipografía aspira a desaparecer como significante, como elemento de seducción que acompaña al contenido textual. Es, en cierto modo, una tipografía ready made, tomada del vocabulario stencil de mercancías y señalética precaria o provisional, y ha sido elegida por el artista para insinuar que no se la tenga en cuenta, que no supone un valor añadido al mensaje. Y respecto a éste, la extrema concisión de su enunciado deja de lado los juegos de palabras, la ironía, la retórica, el humor, la paradoja o el sarcasmo de tantas consignas posmodernas, surgidas al calor de las metáforas sesentayochistas –debajo de los adoquines está la playa– para volver a esa sobriedad y precisión de los viejos slogans –¡proletarios de todos los países, uníos!. Vuelta a las consignas literales después de las consignas literarias. Brian O’Doherty pone el dedo en la llaga: “Resulta fácil reírse de las consignas de una época cuando esta ha acabado. Tenemos tendencia a mirar por encima del hombro las grandes ideas después que han fracasado” <sup>17</sup>.

Como es bien sabido, uno de los problemas de la comunicación publicitaria moderna estriba en la dificultad para conseguir que el consumidor recuerde la marca anunciada. Y esto es debido a que la publicidad en el capitalismo cognitivo es esencialmente autorreferencial y su finalidad comunicativa queda relegada en beneficio de su supuesto valor visual y estético. Esta situación paradójica de una comunicación que no comunica por hipertrofia estética, fue ya anunciada desde 1951 por MacLuhan en *The Mechanical Bride*. O, predicha de forma provocativa por alguien tan poco sospechoso como Gertrude Stein: *“En el comienzo estaba la palabra. Luego se juntaron dos palabras, luego se armó una oración, luego un párrafo, y más tarde se olvidaron de la palabra”* <sup>18</sup>.

También es sabido que la máxima comunicación no es necesariamente la óptima y sin embargo los mensajes que nos rodean sólo se hacen visibles por su presencia

redundante: un exceso de información que, convertida en ruido, ya no informa, sino que aumenta el desconocimiento. “Cuanto mayor es el flujo de información –escribe Paul Virilio– tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta” <sup>19</sup>. El impacto comunicacional de estos mensajes de Palomino radica en buena medida en la radical desnudez de su expresión y su presentación, en su aparición como un concentrado del deseo, algo así como una vuelta a los orígenes del lenguaje que implica marchar a contracorriente de la seducción retórica. O, dicho de otra manera, un discurso alternativo que busca alternativas también en la proposición discursiva.

CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST es el texto de otra pintada en la sala, que en este caso da título a la exposición. Hay un fuerte contraste entre la contención argumentativa de la frase, pronunciada en el contexto de una conferencia, en la que se mezcló con otros muchos argumentos, y la rotundidad de su instalación en el espacio expositivo: un formato y una posición mural de gran énfasis, que concentra el discurso, en este caso la consigna, en un display propio de las verdades eternas, las frases inolvidables y las utopías inapla- zables. Como un proceso contradictorio con el triturado de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en MOUNTAIN, una frase aislada, un discurso concreto, se monumentaliza y adquiere un valor escultórico.

## **Guerras invisibles**

*“La guerra de verdad nunca llegará a los libros”.*

Walt Whitman.

*Días ejemplares, 1885*

Guerra invisible es una expresión pavorosa, produce espanto: al poder real del enemigo le añade el poder inabordable de lo incorpóreo. Posiblemente la pregunta clave sería: ¿esta guerra se refiere exclusivamente al terreno de lo bélico, y distinguiría entonces entre los conflictos armados que aparecen en los medios y por lo tanto visibles y aquellos otros, tan a menudo llamados “olvidados” aunque en realidad son simplemente relegados por la información oficial; o en un sentido más amplio se refiere a la guerra de exterminio que el capitalismo ha emprendido contra la humanidad, a la guerra de la exclusión y la precarización, a la guerra del control y vigilancia total, a la guerra que cien-



cia y tecnología mantienen contra los cuerpos, a la guerra contra todos los individuos y todos los pueblos? En cualquiera de los casos y parafraseando a Von Clausewitz, la primera de las formas de guerra no es más que la continuación de la otra por otros medios. Un célebre contemporáneo del militar prusiano, Honoré de Balzac, advirtió sobre la invisibilidad con palabras que, si eran ciertas y terribles a mediados del siglo XIX, parecen serlo aún mucho más a comienzos del XXI: "Todo poder será tenebroso o no será, pues la potencia que se hace visible está amenazada". En cualquier caso, la algarabía patriótica, las manifestaciones multitudinarias de belicismo y las gestas informativas de los corresponsales de guerra, han pasado a la historia, pertenecen al dudoso patrimonio del siglo XX. Todas las guerras son ya invisibles, pues pueden "herir la sensibilidad del espectador": las "olvidadas" porque ni siquiera aparecen en los medios, y las que están en el primer plano informativo, porque sólo muestran el aspecto no bélico de la guerra o, en un ejercicio de cinismo supremo, sólo despliega su faceta de "cooperación" o "ayuda humanitaria".

un tablón apoyado en la fachada trasera de un edificio, luego un trozo de pizza abandonado y piensa, quizás, que la variedad de los objetos que encuentra hace de la calle algo así como un supermercado de objetos averiados. Puede que haya tenido ocasión de leer a Baudrillard y reflexiona que en la vida de los objetos que según el filósofo francés "transcurre entre la tienda y el desván", a falta de este último espacio de relegación privado, es la calle la que se ha convertido en desván. De cualquier forma, la sucesión de desechos que encuentra en su paseo despierta su intuición – Bernstein con extrema concisión la define como "la inteligencia que comete un exceso de velocidad"– y descubre que no se trata de objetos aislados, de abandonos descoordinados, sino que hay un difuso orden que los aglutina en su abandono, algo así como un mecanismo de agrupamiento de especies biológicas que no han sabido adaptarse al medio, y piensa en formar –aquí hay que decir ya que el paseante es Jesús Palomino y la ciudad es Bruselas, capital política de la UE, en el otoño de 2012– series o familias de objetos expulsados del hogar, excluidos del funcionamiento social. Hay que insistir en la idea de intuición, la facultad de comprender las cosas sin necesidad de razonamiento, porque Palomino no es un científico en su laboratorio, sino un artista que pasea. Ya desde sus comienzos, el artista tenía una decidida vocación ambulante y una especial sensibilidad por lo abandonado, por objetos y espacios que sólo se conjugan en pasado, y situaba sus intervenciones en lugares fuera de uso, depósitos ferroviarios, fábricas, espacios marginados de la producción de riqueza.

El *objet trouvé* surrealista se centró en el terreno de lo maravilloso, el hallazgo de un pasaporte que permitía el traslado desde la plana realidad hasta el etéreo espacio de la imaginación. Pero hay un grave problema en esta negociación entre realidad e imaginación: el encuentro-rescate por parte del artista le confería a éste un valor en la taxonomía estética. El *objet trouvé* hace énfasis en el encuentro y, por lo tanto, en la supremacía del artista sobre el propio objeto: no importa

### Una estética residual

“Yo sigo interesado en una obra que tiene un contenido fuera de sí misma,  
en mantenerme cerca del público, pero no en el teatro”<sup>20</sup>.

Barry Le Va, 1974

Un paseante camina por la ciudad sin rumbo fijo ni meta. No se dirige a ningún lugar concreto, aunque el diccionario nos da un nombre preciso para esa actividad tan difusa: está deambulando. A su paso, encuentra un colchón tirado en la acera, más adelante tanto qué ha sido encontrado como quién lo encontró, su nombre y su posición en el sistema administrador de la belleza. Ese estado de cosas se invirtió radicalmente en el contexto de la deriva situacionista, en la que esta pieza de Palomino parece encajar mejor. Los paseantes situacionistas estaban más atentos a la experiencia física y psicológica de la ciudad, que a la confección de documentos que la testifiquen o que la cartografíen, como gustaban decir ellos, que al puro rescate de objetos abandonados. Porque el documento de un objeto abandonado ya no se refiere tanto a la sensibilidad del artista que lo encontró, como al propio objeto y, en todo caso al acto específico del abandono por parte de propietario que en cierto momento lo expulsó de su vida y lo empujó a la intemperie. Y es el artista, con su interés marginal y su documentación pobre, el que hace posible la reactivación de un circuito de interés.

Pero además, el objeto surrealista navegaba en las aguas de lo insólito y adornaba el encuentro con el aura de lo único e irrepetible, mientras que los objetos que le salen al paso a Jesús Palomino aparecen anulados por la lógica de lo vulgar y repetitivo. Y no empleo el adjetivo vulgar porque se trate de objetos corrientes abandonados por inservibles, sino porque su proliferación en la ciudad consumista los hace ubicuos. Por otra parte, el acercamiento de Palomino tiene una orientación específica: estos objetos

indigentes que ha fotografiado en Bruselas son, literalmente residuos urbanos, pero también guiños formales y contextuales al ready made de Duchamp, al minimalismo de John McCracken, a la Eccentric Abstraction de Eva Hesse o a las Scatter Pieces de Barry Le Va, el más radical de los escultores de la entropía de comienzos de los años setenta.

Los objetos, en su abanico de relaciones y su disposición espacial, forman un sistema de significación.<sup>21</sup> Cuando encuentran su orden en el discurso hogareño, de la oficina o en el espacio urbano, forman frases comprensibles que la economía llama funcionalidad. Aislados de la frase, expulsados de la colocación habitual que les daba sentido, se convierten en erratas disfuncionales. La ciudad en la civilización del consumo es ella misma un organismo digestivo que expulsa ciertas sustancias, bien por indigeribles o bien porque ya ha extraído de ellas toda su sustancia alimenticia. También es una ciudad lenguaje, un texto urbano, en el que estos objetos desechados aparecerán como tachaduras, errores del discurso en un acontecer urbano regulado por el logos. De ahí que la denominación Atlas, con su voluntad de sistematización y totalidad resulte indisimuladamente irónica. El atlas señala los puntos de interés geográficos, económicos o políticos en función de una taxonomía del valor y, en ese sentido, un ATLAS OF ABANDONED OBJECTS constituye una flagrante aberración cartográfica, un derroche de localización de puntos económicamente inertes y socialmente irrelevantes. Es un atlas que niega la diferencia entre lo crucial y lo anecdótico, puesto que en este contexto no existe realmente lo anecdótico, sino la presión del poder que quiere hacerlo aparecer como tal. Un trozo de pizza en el suelo no es comparable a un semáforo, o un colchón tirado a un monumento, pero en la geografía de la realidad, aquella que se disocia de la representación cartográfica, puede ser incluso más significativo. Creo que es en esta perspectiva desde la que Jesús Palomino sigue la idea de vuelta a la filología de Edward Said, en la que “las palabras –en este caso, los objetos abandonados– no son meras figuras pasivas, sino agentes vitales en la transformación histórica y política”<sup>22</sup>.

Además, estos objetos abandonados sólo aspiran a adquirir una lógica provisional en el espacio urbano, pues su destino ineluctable en la economía del desecho es el vertedero, mientras que la autoridad clasificatoria del ATLAS los fija para una posteridad, como accidentes geográficos de un territorio económico que el poder ya no podrá erosionar. Los objetos abandonados en la calle son una anomalía visual en el contexto

de la sociedad del espectáculo, y forman una especie de antítesis de los objetos coleccionables, en los que su valor conjura el tiempo para hacerlos permanentes y con ello simbólicamente inmortal al coleccionista.

Entonces, sólo quedarían dos salidas que expliquen este ATLAS inusual: la estética, en la orientación que señalábamos del objeto encontrado, o la política, en el sentido de un contra-mapa de denuncia. A la primera parece responder el hecho de que el artista describa su actividad como “encuentro fortuito” en el espacio urbano, que no dejará de recordar la célebre “rencontre fortuite” de Les Chants de Maldoror de Lautréamont. Pero es a la segunda, sin duda, a la que parece obedecer esta colección fotográfica de desechos, porque lo “maravilloso” ya no se rinde exclusivamente a la poética, sino también y sobre todo, al perverso sistema de circulación de los objetos en el sistema capitalista, al consumo irracional y la obsolescencia programada y, en definitiva, a la imposibilidad sistemática de satisfacer el deseo, que provoca el abandono en el espacio público de un objeto tan íntimo, tan ligado al cuerpo, como un colchón. O de un tapacubos, que pasa de la propiedad privada a, literalmente, la impropiedad.

En el siglo XIX, el dandi era una expresión de lo que Baudelaire teoriza como el “culto al ego”, el predominio absoluto de la individualidad. El *flâneur* en las calles de París, o el dandi en los salones encarnaban la sensibilidad característica del arte. El dandismo es un último destello de heroísmo estético en el traspaso de poderes de un sistema aristocrático decadente a una democracia emergente. Un siglo después, con el espacio urbano acosado por la privatización corporativa e institucional, el despreocupado *flâneur* de mirada distraída, ha sido sustituido por la del ambulante, el sin techo o el desplazado, cuya mirada furtiva explora un espacio desposeído. En este paisaje de desorden, los objetos abandonados que ha documentado Jesús Palomino, forman una especie de decoración de lo precario, de mobiliario de la indigencia, bibelots a la intemperie que sólo los desposeídos coleccionarán. El objeto que mejor condensa la intimidad hogareña, un colchón, expuesto a la intemperie, expulsado como signo de una lengua muerta. Objetos refugiados. El protocolo del valor consumista ha creado una desafección sobre los objetos deseados. La obsolescencia programada que se desarrolló en el pasado siglo se muestra ahora como un conflicto de orden psicológico: el amor apagado por lo que fue un deseo irreprimible, la pasión que se consume en su fuego frío y anuncia la separación entre sujeto y objeto. Por eso los colchones en los que brilló la pasión son ahora un recuerdo apagado. Jesús Palomino hace las veces del “vigilante de

la salud” y recrea en estas fotografías el fulgor húmedo de una relación rota, el amor que se ha roto por su eslabón más débil, la tragedia de la intimidad expuesta en público. Tableros, somieres, envases, colchones: una vida que muestra en plena calle su derrota.

Francisco Javier San Martín. Bilbao. Abril 3013.

## NOTAS

1 Marc Augé, *Los no lugares*. Espacios del anonimato, Gedisa, Barcelona, 2008, pág. 83.

2 Robert Smithson, citado en Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster y Rosalind E. Krauss, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006, pág. 505.

3 Robert Smithson, “*La entropía y los nuevos monumentos*”, *Artforum* junio de 1966. Recogido en Robert Smithson, catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 1993, pp. 65-71.

4 Michel Onfray, *Archéologie du présent*. Manifeste pour une esthétique cynique, Grasset, París, 2003, pág. 23.

5 Paul Virilio, *Un paisaje de acontecimientos*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

6 Paul Virilio, *Ce qui arrive*, catálogo de la exposición en la Fondation Cartier pour l’art contemporain, noviembre 2002 - marzo 2003.

7 Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona 1972.

8 La expresión es de Abraham Moles; ver el Prólogo del libro de Françoise Enel, *L’Affiche: fonctions, langage, rhétorique*, Maison Mame, Tours, 1971, pág. 13.

9 Robert Smithson, “*La entropía y los nuevos monumentos*”, artículo citado, pág. 67.

10 “*Esta palabra derivó del nombre que los militares británicos dieron a la coloración ‘polvorienta’ adoptada por los uniformes de las tropas coloniales en Afganistán, India y Pakistán (a partir de la costumbre que tenían sus soldados de camuflar el blanco original manchándolo de polvo)*”, ver Rosa Gallego y Juan Carlos Sanz, *Diccionario Akal del color*, Akal, Madrid, 2001, pág. 209.

11 Gilbert Lascault, “*Elementos para un dossier sobre el gris*”, en *Revue d’Esthétique*. La práctica de la pintura, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 125.

12 Johannes Itten, *Art de la couleur*. Édition abregée, Dessain et Tolra / Larousse, París, 2004, pág. 31.

13 Rafael Sánchez Ferlosio, *Non olet*, Destino, Barcelona, 2003. No huele es la expresión que, presun-

tamente, utilizó el emperador Vespasiano en relación al dinero en respuesta a su hijo Tito, cuando éste le recriminaba el cobro de impuestos sobre el uso de los urinarios públicos en la ciudad de Roma.

14 Thomas de Quincey, *Bosquejos de infancia y adolescencia*. 1785-1800, edición y traducción de Andrés Barba, sextopiso, Madrid, 2012, pág. 43.

15 “Una conversación entre Javier Peñafiel y Glòria Picazo”, en *Veu entre línies*. Un projecte de Javier Peñafiel amb la complicitat de Glòria Picazo, catálogo de la exposición en La Panera, Lleida, 2010, pág. 17.

16 *El Espectro Rojo, Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, catálogo de la exposición en el CA2M, Móstoles, mayo-agosto de 2010.

17 Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la Galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, Zúrich, 2008, pág. 112.

18 Gertrude Stein, citada en Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, La caja negra, Buenos Aires, 2012.

19 Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 50.

20 Cit. En Robert Pincus-Witten, “Barry Le Va. La invisibilidad del contenido”, en Richard Amstrong y Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana. 1965-1975*, catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, mayo-junio de 1986, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pág. 180.

21 Publicado hace casi medio siglo, *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard, sigue siendo una aportación inestimable al carácter discursivo de los objetos. Hay traducción española en Siglo XXI editores, México, 1969.

22 Edward Said, *Humanismo y crítica democrática*, citado por Jesús Palomino en *Moving Around* (sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo), Los Sentidos Ediciones, 2010, recogido en *arte: diccionario ilustrado*, Universidad de Vigo, Vigo, 2012, pp. 280-283.



## **XXII. Jesús Palomino. *El viaje de una historia.***

Un texto de Charles Citron. *Samen im Wald / Gold im Fluss*

Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania.

Diciembre de 2014

La puesta en escena de una performance y una acción para la transmisión oral y la transmigración de la cultura.

En el centro de la sala hay un pedestal con una elegante caja de plexiglás. En el piso, una alfombra con carteles que dicen *Samen im Wald, Gold im Fluss* (Semilla en el bosque, Oro en el río). Una pared de madera hecha a mano en la que hay algunos carteles pegados corta el espacio. Una semilla de oro se presenta en una caja de fósforos. Son 15 gramos de oro de 24 quilates. Originalmente el dátil del que procede la semilla fue comprado en una tienda de comestibles turca en Bamberg, comido y escupido de la boca del artista y luego convertido en escultura. Se recicla de un anillo en la exposición previa de Palomino en el Centro de Arte Contemporáneo CAC de Málaga. A su vez, hay un anillo de oro que muestra el guía de la exposición. El anillo mide 8 cms. de diámetro. Se acompaña la explicación con un panfleto y un mapa del río Regnitz con una propuesta para que siete anillos sean arrojados al río, cada uno desde un puente diferente, por un ciudadano de Bamberg. La comunicación del proyecto es llevada a cabo por un narrador que cuenta la historia de la semilla y el anillo, mientras que el público se mueve a través del espacio en grupos y se pasa los objetos dorados de mano en mano.

### **La reunión y el aura de la forma**

Durante la actuación en Villa Concordia, grupos pequeños, cada uno con un número, fueron conducidos al espacio de exhibición para reunirse alrededor de un pedestal de madera que guardaba una semilla de oro debajo de una pequeña vitrina de plexiglás. La semilla está guardada a su vez en el interior de una caja de cerillas. Un joven callado, casi monacal, dirigió la ceremonia; tomó la semilla de la caja y la mostró en silencio al público. La semilla pasó silenciosamente de mano en mano. Las personas allí presentes vieron su forma, sintieron su peso, observaron su lustre dorado, susurraron entre sí, rieron, intrigaron, hicieron bromas e hicieron preguntas. En ese momento, el narrador describió el proyecto: la semilla se plantaría finalmente en el cercano bosque

de Bruderwald. En cuanto a la propuesta de los anillos, serían arrojados al cauce del río Regnitz. A cada persona se le dio un panfleto con un mapa, marcando los siete puentes con los nombres de las profesiones de individuos de Bamberg elegidos para dejar caer los anillos: el alcalde, un maestro de escuela, una niña de siete años, un voluntario, un esposa de la casa, un dignatario de la ciudad. Siete para las siete colinas alrededor de la ciudad como en Roma. El público pasó el anillo alrededor del círculo de mano en mano, lo colocó en sus brazos como un brazalete, lo sostuvo entre sus dedos. La acción se convirtió en un evento escultural íntimo energizado *por el aura de las formas* (Walter Benjamin). Un grupo de iniciados desconocidos formaron un círculo alrededor de las reliquias, desmitificado por la caja de cerillas, una casa que contiene, *“la semilla del yo”*.

Mientras caminaba y hablaba con Jesús Palomino, a lo largo del tramo de seis kilómetros del Regnitz en una noche de finales de noviembre, siguiendo los giros y vueltas del río y visitando los diferentes puentes me comentó: *“Intento expresar la intimidad en el espacio público como política”*. Más allá del extremo de los ríos, donde las aguas se encuentran con un canal, está el bosque donde la semilla será enterrada en enero de 2015. Los participantes forman parte de la puesta en escena. También lo es la ciudad de Bamberg y el río Regnitz. Muchas cosas en Bamberg tienen un color dorado y amarillo: estatuas, jabón, vinos, piedras, estuco, cerveza, miel, etc. El río era el sitio de la extracción de oro en el pasado. El barro y las pepitas que fluyen hacia la ciudad se volvieron formas.

### **El viajero del tiempo**

Los anillos y las semillas se mueven conceptualmente entre lo sagrado y lo profano, lo banal y lo mitológico, lo performativo y lo teatral, lo ecológico y lo histórico.

Para Palomino, el anillo de oro siempre está conectado al agua. Como en su proyecto anterior en España en Sierra Centro de Arte en Santa Ana La Real, Huelva, España, titulado *Oro*, 2010, donde el anillo fue concebido como una escultura pública insertada en un sistema de riego comunitario que recogía el agua de la montaña. Ahora el agua fluye a través de un pequeño anillo instalado en el interior de una cueva.

En su último proyecto *‘Gold, One To One’*, en el Centro de Arte Contemporáneo

CAC, Málaga, abril de 2013:

1. Dos anillos de oro de ocho cm de diámetro se exhibieron durante dos meses.
2. Una persona del museo presentaba los dos anillos de oro a la audiencia durante el tiempo de la muestra.
3. Al final de la exposición, los dos anillos se instalaron en el espacio principal del museo como discretas piezas de arte colgando de dos sencillas puntillas.
4. Los anillos fueron instalados en el museo por un año, presentes pero casi invisibles.

Uno de los anillos fue fundido en Sevilla para la semilla de oro en Bamberg. El molde para el molde se hizo presionando dos huesos de sepia sobre la semilla, tomando una impresión y luego vertiendo el oro directamente en el hueso. Esta es una vieja técnica romana. La semilla también viene del mar.

### **Podrían ser mitologías**

Los anillos de oro propuestos para ser arrojados al río podrían ser una ofrenda a Poseidón, el dios griego de los mares y los ríos, parte de la tríada olímpica de Zeus y Hades. Hay una estatua dedicada a Poseidón en la ciudad de Bamberg. Tal vez sea el anillo de Teseo, el hijo de Poseidón, asesino del Minotauro en el laberinto, quien se lanza al anillo arrojado al agua por el rey Minos de Creta... La imaginación del artista fluye desde el acto de comer un dátil hasta el río imaginado ahora como el hilo dorado de Ariadna. La psique también ordena a través de sus semillas para acomodar la conciencia. Los anillos se interesan por la mitología alemana y su fusión mitotrópica con historias griegas y romanas, La Divina comedia de Dante y los anillos del paraíso, el purgatorio y el infierno. El oro tiene una conexión teológica con la calidad de la luz y el sol apolíneo. A menudo se representa a Cristo frente a las iglesias en un tímpano, un útero o una semilla. Palomino está interesado en estos aspectos interculturales de la digestión. Él come el dátil procedente de Jordania, y guarda un recuerdo que mapea la ubicación. Es un coleccionista conceptual de la naturaleza transmigratoria de las culturas.

Una palmera de oro se encuentra en la puerta del paraíso, sus hojas de palma se balancean en el bosque del norte, marcando el lugar donde fue plantado al decir su

nombre. Tal vez el vendedor del dátil en la tienda turca es en realidad el protagonista. Perséfone fue engañado por Hades para comer la semilla de la granada. Después de haber probado la comida del inframundo, tuvo que permanecer allí durante tres meses en la temporada de otoño. Este cambio estacional que supone el otoño, esta reserva permite que la tierra descanse. El mundo interior está lleno de poderes de rejuvenecimiento.

El río es la arteria principal de la ciudad. Fue utilizado para la pesca y la extracción de oro. Trajo el comercio y la cultura a esta área desde el Neolítico. Los pueblos alemanes, turingio y eslavo tenían asentamientos aquí. Lucharon contra los romanos y en el siglo VI-VI fueron conquistados por los francos. Las tierras se convirtieron en Franconia y más tarde en el Imperio carolingio de Carlomagno.

*Gold im Fluss* es un mapa del río pero también una línea de tiempo demográfica. Refleja en sus anillos sumergidos las culturas que han vivido aquí antes. ¿Cómo nos identificamos como pueblos? ¿Cómo es la celebración del lugar y la tradición? ¿Cómo la arquitectura, la cultura pop y los alimentos? ¿Qué hemos olvidado? ¿Queremos recordar? El sentimiento de hundimiento de la amnesia y el desplazamiento se establece en el proyecto...

En el Kaisersaal en la Nueva Residencia del Obispo de Bamberg, mi guía citó a Virgilio, quien dijo a los romanos: *“Perdona a los conquistados, pero somete a los soberbios”*. Roma salió victoriosa de los asirios, babilonios, persas, griegos y hebreos, los pueblos de la palma dorada. Roma entregó el águila imperial a la nación alemana cuya misión era continuar el Sacro Imperio Romano. Lucharon contra Bizancio, los otomanos y también entre ellos. ¿Pensaba el artista que los anillos eran una referencia al poema medieval, la Canción de los Nibelungos (Nibelungenleid), o *“El Rheingold”* y el *“Anillo Ciclo”* de Wagner? ¿Es la semilla de dátil un símbolo de la cultura oriental y una referencia de Palomino a la ausencia del pueblo judío de Bamberg desde la Segunda Guerra Mundial? ¿Nos está recordando el Holocausto? Nunca olvide recordar, identificar y empatizar. La semilla de la memoria es un monumento. La primera sinagoga fue construida en Bamberg en el siglo XIV. La presencia histórica judía era mucho más antigua. Sólo hay que dar un paseo por la calle Judenstraße de la ciudad para advertirlo. El pueblo judío es una parte esencial de la historia del lugar. *“Las semillas triunfan sobre*

*el dogmatismo y la distopía, es la lectura de la siembra. No puedes ni quieras detener la mezcla de culturas*”, dice Palomino. Estas referencias son el lado más oscuro de las asociaciones y comentarios del artista. ¿Está quizás Palomino tratando de decirnos algo sobre la historia trágica de la cultura como la transmigración y la transmisión oral? Debemos permanecer atentos y enfocados contra las fuerzas del prejuicio y el totalitarismo.

¿Palomino es un activista social? Su último proyecto en Málaga se tituló: “Investigación creativa preparando un electorado educado con la voluntad de la justicia social en lugar del interés.” Esta frase es de la filósofa hindú Gayatri Spikak.

Los anillos se hundirán en el río. El oro se utiliza reemplazando lo que se extrajo del entorno natural. El hundimiento es una llamada silenciosa y lastimera, un acto de contricción. El viaje de la historia comienza con este enigma como arte público. La seducción de algo precioso y caro, sólo para ser descartado, desechado, y hecho invisible, para invitarnos a que participemos en un acto de intercambio y de diálogo. Existe un deseo del artista de hablar sobre la conciencia social, los derechos del hombre / mujer y enfrentar el desplazamiento de la comunicación cultural, el compartir el lugar y el trauma de la pérdida. Cómo puede usarse la mitología con buenos fines o convertirse en ideologías destructivas con consecuencias catastróficas.

Escribo esto no como un texto de exposición académica, sino como una evocación, un intercambio de poesía libremente asociativo entre artistas en un proceso de aprendizaje, para descubrir significados y comprender la acción. La historia comienza antes de la civilización domesticada, de cazador-recolector a agricultor. La transmigración de semillas, de genes y de sueños. De la cultura migrante a las ciudades, de las cuevas neolíticas a los humanos posmodernos. La semilla cae de un árbol con su fruto. Es comido por un animal. El animal sale del hoyo o lo pasa a través de su mapa corporal como parte de sus excrementos, digiriendo de la boca al recto, pasando nutrientes y conocimiento. La semilla cae, elige un lugar, cosecha los frutos, es el acto del eterno retorno. La semilla se convierte en un lugar en el tiempo. Elegir un lugar es un momento de conciencia. La mente reúne conocimiento diferenciando, contando, viendo diferencias y entendiendo cualidades. La fenomenología vegeta y crece dentro de la cáscara, absorbiendo los nutrientes almacenados allí desde la tierra y las estrellas. Shakespeare escribe en Hamlet: *“Oh, Dios, podría limitarme en pocas palabras, y considerarme un*

*rey de espacio infinito, si no fuera porque tengo malos sueños". La conciencia de las semillas podría verse como el comienzo de la arquitectura urbana, la capacidad de sustentar, transformar y manipular el barro y la naturaleza, dirigiendo la evolución y creando nuestro concepto del tiempo. Plantar y nombrar la plantación. Jesús me envió un correo electrónico: "Bueno, la semilla que nació en Jordania y terminó en Bamberg como una presencia dorada en el bosque ... ¿Migración, o incluso más precisa, transmigración? De Jordania a las manos del granjero, enviado en una caja a Alemania y luego a mi boca, comido, escupido en el bosque como mini escultura de oro. ¿Cuántas veces ha migrado o transmigrado esta semilla? Bueno, tengo una imagen muy divertida en mi mente, una idea llena de humor: después de algunos años tendremos una palmera de oro en un bosque alemán; una palmera en un bosque alemán es como un beduino en Alaska. Cualquiera reconocería que este no es su entorno natural..."*

### **Fertilidad - Pedir una fecha**

Ha habido muchos ritos de fertilidad y rituales para cultivar la tierra. Los mayas hacen uso de cabezas cortadas para salvar la semilla y llamar a las lluvias. La locura de la humanidad siempre ha sido su cordero de sacrificio. La idea de que la naturaleza no proporcionará sino un sobrante humano. Pero la naturaleza, cuando no está genéticamente modificada, siempre proporciona. Es la irregularidad de su perfección. La semilla no necesita un huerto hidropónico o un sacrificio deplorable. Simplemente necesita ser comida, caer, ser transportada, aterrizar en un lugar fértil y crecer.

### **De anillo a anillo**

Llamada por teléfono a De-Meter con sus células del inframundo para saber cuándo llegará la primavera. Palomino me contó sobre un juego para niños llamado: el teléfono. Un niño susurra en el oído a otro un mensaje, y éste al siguiente, y el siguiente a su compañero, comunicando en cadena el mensaje que el último jugador revelará. La historia estará totalmente filtrada por la comunicación a través de la imaginación

### **Breve historia tipológica de la palma datilera según Wikipedia**

La palmera era sagrada para Ishtar, se ve en la Puerta Ishtar de Babilonia. Es tanto el



cielo [la parte superior del árbol] como la tierra [el tronco]. Las monedas romanas representaban a Judea con la palmera y se ve la palmera en el judaísmo durante el sukkot, por ejemplo. Descubrieron una semilla de 2.000 años de edad de Judea y la plantaron y floreció. La fecha fue el principal alimento básico y la exportación desde Judea. Ochenta por ciento rico en azúcar nutriente, se conserva naturalmente durante años y sigue siendo comestible. En la historia de Jesús, María se reclina bajo una palmera datilera. Es el símbolo de la paz y está representado en la bandera saudita actual. La palmera es la especie *Phoenix dactylifera* porque las semillas pueden recuperarse después de muchos años. El árbol del rejuvenecimiento, donde el Fénix pone su huevo y se incendia. Basado en un proyecto de investigación genealógica realizado por la Universidad de Hasselt, Bélgica, durante el evento de arte *Hotel des Inmigrantes* en 2012, Palomino descubrió que es un “sumerio de tipo J”.

### **Una plantación de boca**

Al comer, llevas la fruta a la tierra. El inframundo de tu ropa interior. Luego escupirás en el hoyo. Hay una relación con el escupir como una forma de rejuvenecimiento; escupiendo la semilla desde la boca. La boca come, mastica, desmenuza y desgarrar el mundo. Pulveriza los elementos y extrae los nutrientes mediante la mezcla y la digestión. Las palabras se dicen desde la boca, la cueva del conocimiento donde la conciencia hace eco. El escupir del lenguaje desde la entrada al inframundo. La ubicación de la transmisión oral. Debajo de los dioses con cabeza de animal esperan a Teseo, para matar al Minotauro. El triunfo del lenguaje, la identidad y el *logos* como parte del retorno.

### **El laberinto del lenguaje**

El lenguaje siempre se crea dentro del lenguaje enmarcado por el contexto, el lugar y el significado. La palabra semilla se vuelve antropomórfica, existiendo dentro de su conciencia cultural. Se convierte en una imagen en el ojo de la mente, una parte de la memoria humana. Entendemos que la reducción de la imagen a un concepto con duración, la contingencia, es simplemente el desencadenante. Lo que parece arbitrario o coincidente es realmente parte de un patrón personal y colectivo mucho más grande, que culmina en un momento de concentración en el presente.

En esta era digital, replicamos en lugar de reproducir. La semilla de oro es un *remake*, un casting, un clon dorado del original, un simulacro. Es con esta ironía y humor que Palomino crea esta transmigración. La *performatividad* no se escenifica en la creencia o el miedo a los dioses o incluso la muerte, sino como una historia personal contemporánea. No es una recreación teatral sino una intervención poética, una obra de pasión de Eros y Thanatos, que adopta la noción de que una simple semilla de dátil comida en Bamberg puede desencadenar la imaginación, rastrear una migración a través del tiempo, la historia, la cultura y los continentes. La semilla mundial se plantará en el bosque alemán en enero, pero se mostrará en los ritos del otoño. Un notario estará allí para certificar y legalizar la ubicación del bosque sagrado. Los árboles le hablarán, y más tarde el mundo del arte disertará y especulará sobre su valor. Incluso pueden intentar desenterrarlo, explotarlo o replicarlo. Pero nunca pueden reproducirlo.

De las manos del vendedor de la tienda turca, recolectado por trabajadores desconocidos en una granja en Jordania. ¿Quiénes serán? ¿De dónde serán? ¿Serán refugiados o aldeanos locales? ¿El dátil fue embalado en una caja y enviado a Alemania a través de qué fronteras? Vendido en la tienda turca paso a la boca del artista español en residencia en Villa Concordia que lo escupiría de su boca para hacerlo volver a la tierra.

De la tierra al árbol, de la mano a la mano, de la boca a la mano, y al final de las manos a la tierra. Ese es el ciclo: consumido y extrapolado como arte y lenguaje, realizado en la apertura para el público como un paso de la creación.

### **Anillo B. Su luz de flash y pala**

Cuando mencioné el proyecto a diferentes artistas, me dijeron que trajera una linterna y una pala y regresara después de la siembra para desenterrar la semilla y venderla en una joyería en Munich. Otros sugirieron crear una semilla falsa e intercambiarla por la verdadera. Pude ver buceadores en el río Regnitz tratando de recuperar los anillos. Este artista como un detective (parte de la economía de la historia a lo Tarantino) está conectado con el intercambio de capital y de los medios. Artista, banquero, norte y sur. El hoyo dorado de la ruleta económica. Hoy hay muchos malentendidos en las relaciones sociales y económicas. Palomino me dijo que soñó con un volcán escupiendo oro. El sueño de un banquero o la historia del Rey Midas... Capital simbólico. (Pierre Bourdieu).

Hay mucha complejidad en el trabajo de Jesús Palomino. Podemos discutirlo desde muchos diversos ángulos, para darnos cuenta que lo importante es entender el potencial del lenguaje, nombrarlo, permitir que la imaginación relate el viaje de la historia. La geometría de la semilla no es solo su estructura basada en la evidencia sino también su existencia floreciente en el tiempo, su ciclo y su descubrimiento impredecible. Esto no está controlado por la cultura o la tecnología, ni es solo simulacro. Es un impulso más fundamental, desde la semilla singular a la diversidad.

### **Hacer un anillo**

Las personas forman un anillo, un círculo comunitario en la exposición a modo de acto lúdico, de juego en las arboledas sagradas. Intercambian su comprensión y sus malos entendidos, también sus diferencias. Un anillo y una semilla de diversidad y diálogo confirman su alteridad y unidad. El anillo pasan al río para permitir la transmigración de la identidad en relación a una ecología humana. Plantan la semilla de una cultura de diversidad. La otredad del otro es nosotros mismos. El viaje de nuestra historia comiendo un dátil mientras caminamos a la orilla del río.

Dedicamos este ensayo a la memoria del padre de Jesús Palomino, José Luis Palomino Guerricagoitia que falleció repentinamente el 12 de septiembre mientras el artista preparaba este proyecto.

Charlie Citron. Amsterdam, Los Países Bajos. Diciembre 2014.

**XXIII. Jesús Palomino, un poeta nómada en el arte contemporáneo. Javier Salinas**

Ciclo: *The Museum is Closed*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA.

Versión online en el enlace: <http://themuseumisclosed.tumblr.com>

3 de mayo de 2016

Si Keats imaginó su verdadera identidad como la de aquel cuyo nombre está escrito sobre el agua, para hablar de Jesús Palomino y de su obra podríamos decir que es aquel cuyo nombre, dada su condición nómada, está escrito en muchas partes, también con el fin de ser borrado, desvanecido a propósito, como el nombre del poeta inglés que murió en Roma. ¿Quién lee lo que está escrito sobre el agua, sobre el viento o sobre el hielo? Y sin embargo, como las obras de Keats, también las obras de Palomino permanecen en la conciencia del receptor, que pugna siempre por salvaguardar la memoria de lo vivido y aprendido. Así, también para Hölderlin, *“lo que permanece lo fundan los poetas”*, en referencia a ese tocar la esencia de lo que es fugaz, lo inmarcesible en la flor que muere, lo que no muere en el amor, cuando todo se ha ido. La flor que nace en el campo de batalla.

En la retrospectiva de los trabajos del pasado 3 de mayo dentro del bello marco *The museum is closed*, pudimos ver al comienzo cómo una de sus primeras intervenciones artísticas había sido escribir sobre harina en una vieja instalación ferroviaria abandonada *Big Flour Drawing*, 1993. Y, para cerrar la retrospectiva asistimos a cómo el artista grababa el sonido, ¿o la voz? del viento en el no man's land ruso *Kalach's Soundscape for Citizen*, 2105. Lo que nos muestra una clara declaración de intenciones. Durante la charla retrospectiva de sus trabajos pudimos ver entre otros trabajos cómo escribía mensajes sobre hielo deritiéndose en el verano andaluz, construía casas que un niño destruiría o creaba espacios dentro del espacio de una habitación cerrada. Nada que alguien se pueda llevar a su casa. Nada de lo que apoderarse excepto del mensaje. ¿Quién se puede llevar el hielo, quien unas marcas en la tierra en un lugar por el que no pasa nadie, quién el viento?

Podría decirse que la obra de Palomino sería antiolemne si lo que él prefiriera fuese ir en contra de algo, pero lo que podemos ver, al mirar con sencillez, es que su obra va a favor de lo que surge, desaparece y se transforma, es decir, a favor de lo que es la vida, en su incomprensible devenir. Ya que a veces pretendemos estar solem-

nemente acertados, cuando la realidad es que estamos soberanamente equivocados. Y jugando con los términos, mejor para un artista ser siempre soberano de sí mismo. En su libertad artística Jesús Palomino habla de nomadismo, véase su libro *Moving around*, casi como un deambular de Baudelaire por París hablando de lo que nadie en la sociedad quiere, sí, pero también de la belleza en lo que nadie se detiene en apreciar. Haciendo de este modo, como todo artista que observa y como reconoce el mismo autor, crítica democrática. El artista, al seleccionar el espectro de su mirada, hace ya una selección crítica de lo que se ve.

En la obra de Palomino puede trazarse el recorrido de un viaje que sigue los consejos de Kavafis, cuando recomendaba y le deseaba al viajero, que su viaje fuera largo y que le pasasen unas cuántas cosas en el camino. Así, ha realizado proyectos desde en Mongolia, China, EE.UU, España, Venezuela, Holanda, Alemania, Rusia, África... Pero si bien le podemos ver como viajero en cierto modo inocente, también le podemos ver como un asesino a sueldo que va a dónde le contratan para mostrar, en su libertad artística, lo que los que no son artistas no se atreven decir. Por ejemplo, *Poison collector & healing water machine*, 2004 en Belgrado. O en Caracas *Poetry, political theory & common sense: transformer*, 2005. Por citar tan solo dos ejemplos.

La sociedad todavía permite, en sus huecos democráticos, que los artistas, como antiguos clowns, vengán a decir y a señalar lo que nadie se atreve a mostrar. Y cuando estos comienzan a tomarse su trabajo de denuncia demasiado en serio, enseguida esa misma sociedad le da un premio al artista para recordarle que ha de estar agradecido. Por eso Palomino no se queda mucho tiempo en un sitio, no vaya a ser que la viga que señala en los ojos de la sociedad, comience a molestar demasiado a quienes la gobiernan, y le acaben dando un premio para aplacar la crítica.

Así podemos ver en su obra, la de un poeta que va escribiendo versos en servilletas que luego deja que se las lleve el viento. ¿Qué es mejor, que prevalezca la obra de arte o el mensaje de dicha obra? El arte, como ya sabemos, es tan solo un instrumento de indagación en el misterio de la vida, no el misterio mismo. Como la realidad es tan solo el instrumento de indagación sobre la otra realidad que no vemos, no la realidad misma.

Como decía Oscar Wilde, el maestro de la paradoja, todo arte es completamente inútil. Rebelándose, en el sentido más superficial, contra el utilitarismo del arte. Pero al mismo tiempo teniendo la mayor de las utilidades al transformar el mundo interior del receptor. Lo que venía a decir Kafka en otras palabras, cuando decía que un libro (el arte) debía ser como un hachazo en la cabeza del lector. Asistir a la obra de Jesús Palomino, le deja a uno con la sensación de haber sido golpeado inevitable pero indeleblemente con el hacha de la poesía.

Javier Salinas. Barcelona. Junio 2016.



#### 4.2.1. Conversaciones (selección en orden cronológico.)

A continuación presento una selección de conversaciones (2003-2017) llevadas a cabo en colaboración con críticos de arte, directores de museos y/o comisarios en torno a mi obra. Una selección más amplia de textos y reseñas se puede encontrar en la página web: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)

- I. ***Conversando con Jesús Palomino.*** Francisco del Río. 2003. (660)
- II. ***Mercado ligero esperando.*** Javier González de Durana. 2003. (671)
- III. ***Re: preguntas... y respuestas.*** Jorge Casanova. 2007. (677)
- IV. ***Una conversación.*** José Yñiguez. 2008. (686)
- V. ***Una conversación entre José Iges y Jesús Palomino.*** 2009. (696)
- VI. ***Una conversación online.*** María Peña Lombao. 2010. (703)
- VII. ***Conversación sobre arte, política y sociedad.*** J. Barbancho. 2011. (711)
- VIII. ***Conversación online.*** Luca Pantina. 2011. (715)
- IX. ***Conversación con Amber T.*** 2015. (721)
- X. ***“La más clara realidad de la experiencia estética es el diálogo.”***  
Mercedes Pimiento. 2016. (726)
- XI. ***Un diálogo entre Armando Montesinos y Jesús Palomino.*** CGAC. 2017.  
(735)
- XII. ***Jesús palomino. Arte, viajes y cultura femenina.*** Angie de Pineda. 2018.  
(748)
- XIII. ***Conversación online entre Braulio Ortiz Poole y Jesús Palomino.*** 2018.  
(758)

## **I. Conversando con Jesús Palomino**

Catálogo: *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles.*

Editado por la Fundación Cajazol, 2003.

**Francisco del Río:** después de casi diez años, Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz es la primera exposición individual de Jesús Palomino en Sevilla, ciudad en la que nació en 1969, inició sus estudios de Bellas Artes y de la que ha estado ausente, salvo esporádicos retornos, durante todo ese tiempo. Primero se marchó a Cuenca (1989), donde terminó Bellas Artes, después fijó su residencia en Barcelona, Columbus y Amsterdam, mientras que varios proyectos le llevaban de los Países Bajos a China, de Camerún a Panamá. Palomino forma parte, pues, de la joven generación de artistas que han incorporado de manera natural esa condición cosmopolita, tan ansiada, del arte español. Se hacía imprescindible la presentación de su trabajo reciente en su ciudad natal. Mostrarlo y valorarlo, confrontarlo de manera directa, pues las referencias que teníamos de Palomino habían sido aquí la mayoría de las veces reproducciones, o en todo caso por piezas aisladas exhibidas en diversas colectivas.

De este modo tuve noticias de su obra. En las salas del Convento de Santa Inés, en la exposición Figuraciones de Sevilla, comisariada por Juan Lacomba, presentó una serie de fotografías de su intervención en Barcelona, en el barrio del Poble Nou. De este trabajo me interesó el contraste entre un escenario desolado, o mejor, degradado, y la brillantez cromática de una casetilla que parecía ella sola sustentar, apuntalar, todo un edificio, a la vez que recogía en torno a sí el espacio baldío. Le comento mi impresión cuando comenzamos la conversación:

**Jesús Palomino:** La casa en el Poble Nou —explica— surgió a raíz de una invitación a un Festival de Arte Público que se organizó en este barrio para reivindicar espacios para arte, estudios para artistas y atención a la cultura. Yo propuse esta pequeña construcción de madera, cartón pintado y plásticos localizada en un gran solar. En este barrio la especulación urbanística anterior y posterior a los Juegos Olímpicos del 92 encontró un terreno abonado. Antiguas fábricas de más de cien años de antigüedad y de gran valor arquitectónico (algunas de ellas ejemplos únicos de arquitectura industrial) fueron derribadas de la noche a la mañana junto a manzanas enteras de casas de viviendas, a cuyos residentes se desalojó o expropió recibiendo muy bajas cantidades

de dinero como compensación. En fin, no me quiero dejar llevar por una nostalgia cegadora pero lo cierto es que llegué a aquel lugar en un momento de profundos cambios urbanísticos. Y la verdad es que el panorama no me dejó indiferente. No sé si detrás de todo aquel nuevo movimiento existía algún proyecto o sólo una acción de depredación económica que de nuevo dejaba sin voz a los habitantes de esa zona, la mayoría de bajo nivel adquisitivo.

**FR:** A partir de este trabajo aprovecho para preguntarle por su relación con la fotografía, pues en la Sala de Santa Inés sólo presentó fotografías, sin instalación alguna.

**JP:** Básicamente se reduce a una función documental. Como las construcciones tienen un periodo de vida limitado es importante fotografiarlas para que quede un documento. En el caso de esa casa del Poble Nou realicé una serie de fotografías que se ampliaron y presentaron como obra autónoma. Después he acentuado mi interés en la idea de instalación site-specific dando todo el protagonismo a la experiencia de «visitar» la casa.

**FR:** Esta experiencia se la plantea Palomino a partir de su exposición de la galería Helga de Alvear, en 1995. Entonces no propone una construcción sino alusiones a lo doméstico a través de piezas que funcionan como mobiliario, bancos por ejemplo, en los que el espectador podía tomar asiento, también sillas pequeñas, y escenificaciones con objetos de uso cotidiano que Palomino componía a la manera de un bodegón. Tres años después, en otra exposición, con ese tipo de objetos –enseres y desechos manipulados– traza un recorrido por la sala; pretende crear distintos ambientes domésticos.

**JP.** Lo que hizo aparecer obras más cercanas a la escultura –prosigue– fue volver a realizar objetos de «escala humana», después de intervenir en lugares o arquitecturas abandonadas. Eran piezas autónomas que hablaban o tenían como referencia el mundo de la casa, lo doméstico. Digamos que el tema emergió inesperadamente. Comprendo que la experiencia de la casa, sus usos y funciones, es un tema que puede reflejar una experiencia bastante universal de lo humano ya que todos tenemos que cubrir una serie de necesidades básicas de tener cobijo, refugio, alimentación, reposo, higiene. No digo que universalmente se habite o se use una casa de la misma manera aunque la idea de buscar lo «humano básico» como actividad en torno a ellas me llevó a este terreno.

¿Cómo descansamos en la casa? ¿Cómo comemos? ¿Cómo nos lavamos? ¿Cómo soñamos y lloramos en la casa? ¿Cómo nos resistimos o cómo creamos nuestra propia idea del mundo? etc... Presenté una serie de esculturas que tenían este tema. Obras líricas, evocadoras e intimistas. ¡Al fin y al cabo era una casa ideal, invisible! Maquetas de deseos, percepciones amables que pudieran reconstruir el paisaje una vez abandonado mi interés por las ruinas.

**FR:** Le insinúo a Palomino si estos temas tenían algo que ver con su propia experiencia de vivir fuera de la ciudad, lejos de su ambiente familiar, y de si expresaban un cierto desarraigo... De la paradoja de estar muy pendiente de lo internacional y de intentar preservar un lugar para el trabajo propio. Al hilo, surgen otros asuntos sobre sus formación en Sevilla, sobre la necesidad de marcharse a otro lugar para estudiar, para informarse; sobre las residencias precarias, arregladas con apenas dos cosas. (Le traigo a colación su comentario sobre los objetos que levantaban los muros de una casa sin necesidad de haberla construido.)

**JP:** Se concilian todos estos ingredientes, algunos de ellos difícilmente compatibles: trabajo, interés por tu actividad y fuertes dosis de equilibrio para andar por la cuerda floja. De otro modo no sé cómo se puede sobrellevar una actividad artística profesional de cierto nivel. En cuanto a lo que comentas sobre el desarraigo, no me siento una persona especialmente desarraigada aunque haya viajado o desarrollado mis intereses fuera de mi ciudad natal y mi país. Puedo intuir lo que el desarraigo supone y genera pero no me incluyo personalmente en él. Por otro lado, la casa invisible sólo la pude ver después de haberla construido. Para detectar las sutilezas hay que profundizar en los procesos. Es lo que descubrí cuando realicé las esculturas con referencia al mundo doméstico y cómo afectividad y funcionalidad en la casa van íntimamente unidas. Después de haber construido esas piezas advertí que su disposición en el suelo de la galería estaba determinando un recorrido físico y afectivo. Como si anduvieses por una casa de tabiques invisibles: no podían ser percibidos por la vista pero estaban operando en la realidad.

**FR:** Las ruinas De 1992 a 1995 Palomino intervino en espacios de escala monumental. En Cuenca fueron trabajos con grasa y acciones con harina en arquitecturas abandonadas de Renfe, de las que sólo quedaban en pie sus muros. Observo una gran

mancha de grasa sobre el muro de una nave enorme sin cubierta, en alberca. Relaciono esta intervención con algunos comentarios de Palomino sobre Gordon Matta-Clark y su interés por el trabajo de éste. Observo la forma oscura que abre un hueco en el paramento, un tajo que altera la percepción, restituyendo la solidez original de la construcción.

**JP:** Siempre me han llamado la atención las ruinas –prosigue–, inseparables de la misma idea de arquitectura. De pequeño, con mis hermanos, eran nuestro espacio de juego y aventura. Entre las ruinas, que habitualmente ocupaban grandes descampados, solíamos hacer nuevas construcciones (cabañas de un solo día) y encontrábamos cantidad de tesoros inesperados: objetos domésticos desechados, muchos cristales rotos, espejos, piezas de cuarto de baño, revistas pornográficas, etc... Siempre nos gustó visitarlas. Supongo que por el carácter de cesación, de paréntesis físico que supone encontrarlas en medio de la ciudad. Cuando la vida abandona la casa un proceso de destrucción se pone en marcha. Las ruinas son un hallazgo y me generan siempre una curiosidad inmediata e, inconscientemente, una serie de preguntas: ¿Qué pasó en ese lugar? ¿Por qué el edificio está, ahora, fuera de uso, abandonado? ¿Qué pasará en el futuro? Es obvio que las ruinas son memoria, a veces silenciosas, otras enormemente elocuentes. Memoria de la ciudad. La ruina se relaciona directamente con la memoria y el tiempo, puesto que en ese espacio abandonado se muestra a la ciudad como extensión muerta, espacio-cadáver. La vida, los vivos se ausentan de ese lugar quedando a merced de la calamidad, de lo deshecho. Pero aún después de reconocer una arquitectura como ruina, puede llegar a cumplir diferentes usos. Se convierte en espacio-detritus, margen que todo lo acepta. Así, en mi experiencia, las ruinas se llenaban de yonquis, madres buscando a sus hijos yonquis, policías controlando a los yonquis, montañas de basura y escombros, mendigos buscando chatarras, parejas furtivas teniendo sexo, animales muertos... No es casual que estos lugares sean el escenario perfecto para estas personas y estas situaciones al margen. Bueno, la verdad es que no me he especializado en el tema de la ruina arquitectónica pero, digamos que he visitado alguna que otra en algún momento de mi vida. Especialmente ruinas de arquitecturas colectivas: cárceles, fábricas, antiguas estaciones de ferrocarril, depósitos de trenes y descampados, muchos descampados.

**FR:** Seguimos conversando sobre el sentido de esos vestigios, un tema antiguo

y moderno que encarna el tiempo, su fugacidad, y la nostalgia de toda edad de oro. Lugares para la meditación sobre la condición humana, donde el arte halló cobijo para los grandes asuntos del tiempo y la muerte, y la capacidad que tiene la imaginación de restituir, en cambio, la vida. Palomino deja tras de sí ese escenario monumental porque tal vez la escala sublime guarda todavía una idea de lo estético que él está interesado en trasvasar hacia lo cotidiano, hacia un contexto social que actualice críticamente el sentido de lo artístico en su dimensión humana. La marca, la divisa que custodiaba solemnemente el muro de Cuenca, alimentada por la especulación, se deshace en los residuos de una gran ciudad cuya maquinaria convierte los espacios de actividades industriales anacrónicas en otros al margen de decisiones colectivas, símbolos de un punto de no retorno para lo social. El antiguo depósito de trenes de San Jerónimo, donde Palomino intervino en 1995, estaba también abandonado, en desuso. Poco tiempo antes, en torno a la Expo, se habían puesto en marcha en Sevilla tal número de obras que la ciudad quedó convertida en una especie de cantera, en un buen filón de imágenes y acciones. (Menciono ahora las fotografías de los descampados de Alejandro Sosa y las escenografías de Schnabel en el antiguo Cuartel del Carmen, sobre los símbolos de un antiguo convento convertido en cuartel.) En San Jerónimo Palomino utilizó papel impregnado en aceite y, según las fotografías conservadas, logra unos efectos lumínicos casi pictóricos, transparencias y reverberaciones similares en otra escala y contexto –recordemos de paso las cortinas y túneles de minimalistas y conceptuales– a los materiales que emplea después en sus instalaciones. Materiales tan efímeros como la luz. Materiales ligados a acciones. Sobre su uso y sentido le pregunto. (En la Sala Imagen la harina aparece esparcida junto la boca de los túneles y hay otra foto en que Palomino remueve esta misma sustancia evolucionando en la mejor tradición de los «artistas peregrinos» del *land art*.)

**JP:** Bueno, la elección de algunos materiales ha sido bastante intuitiva. En los trabajos en grandes espacios y en las ruinas, era el lugar el que dictaba qué material usar. Así, fue bastante coherente aplicar grasa de camión para realizar un dibujo de grandes dimensiones en la pared de un antiguo depósito de trenes abandonado. La grasa era absorbida por la pared y se producía un efecto de infiltración que dejaba una huella indeleble. Digamos que era el material más adecuado para intervenir en un lugar como aquel. Así la idea de «material adecuado» se repitió, de nuevo, en las grandes cortinas de papel azul impregnadas de aceite que coloqué en ese depósito. El papel impregnado



de aceite se torna translúcido. Cuando la luz atravesaba el papel el efecto de luminosidad se redoblaba. Presenté las cortinas tapando parte de los muros de aquella arquitectura y se creaba un efecto de levedad muy misterioso, evidenciando la arquitectura que ocultaban. Hubo un proyecto irrealizable, y así estuvo bien, que consistía en rellenar los larguísimos fosos de este depósito de trenes con harina. Quedó sólo en una propuesta ideal ya que hubiesen sido necesarios 1.000 toneladas de harina para «purificar» aquel lugar. De nuevo, busqué el «material adecuado» para contrarrestar el efecto de la ruina. Poner harina, el material de la nutrición, con el que hacemos el pan, en un espacio desolado, intentado restablecer la vida del lugar. ¡Imposible resucitar a un cadáver! Bueno, después he descubierto que el arte no tiene porqué resolver cuestiones insolubles sino descubrir síntomas, vincular relaciones, ayudar a la conciencia a despertar.

**FR:** A vueltas con la forma Le digo que me interesa mucho esta relación. Despertar. Elucidar. Poner en claro. Que quizá con las ruinas haya pretendido poner en claro –de nuevo aparece Matta Clark– los lugares de ruptura, de fractura social, en todo lo que es capaz de simbolizar la arquitectura. Por otro lado pienso que a través de sus acciones se produce una serie de transformaciones de las cosas y de cambios de sustancia en la estela de Duchamp o Beuys. Le pregunto sobre el papel del color en sus trabajos. El color de las casas lo relacionaba Mariano Navarro con lo pictórico, como si las construcciones fueran pinturas expandidas... Nada raro resulta hoy la confluencia de pintura, arquitectura y escultura (lo que Gerhard Merz llamaba archipittura). Anoto lo que me decía Palomino no hace mucho sobre su admiración por la pintura americana, cuánto le gustaba, durante su época de estudiante, pasar páginas y páginas de los Rothko, Pollock o Noland. Le recuerdo la casa que hizo en 1998 para la galería Alejandro Sales: eran deslumbrantes los rojos, amarillos y verdes, y una manera de disponerlos próxima a los color-field... Le aclaro que me interesaría que su comentario no se desvinculara del conjunto de su idea de casa, de lo que ella representa, es decir, no olvidar esa idea del despertar... ¡El color no es algo meramente formal, añadido!

**JP:** El uso del color que hago tiene que ver con dos ideas: Primera, el color tiene la capacidad de ordenar los espacios y darle un tono, una sonoridad a los lugares. Segunda, al tratarse de casas que se suponen habitadas por personas sin recursos, el color puede proveer de luminosidad, higiene y carácter de una manera muy sencilla y barata. Cuando se pinta algo, se está dando presencia a ese objeto, ya sea una pared

o un mueble, se está prestando atención a ese objeto que finalmente realzará con su presencia la realidad. ¡A veces los pobres sólo tienen el color para resistir!

**FR:** Le comento a Palomino que quizá los deshechos del mundo actual, los de consumo del primer mundo, sin esa transformación, no aporten hoy nobleza alguna, a diferencia de los antiguos: sólo una imagen tan kitsch como la de sus satisfechos primeros poseedores. Que quizá esa resistencia de la que habla radique en la capacidad de ver lo de siempre con ojos nuevos, semejante a la de los viejos vanguardistas. Le comento que en relación a su obra se han mencionado relecturas del movimiento moderno, de la arquitectura tan espléndida de los holandeses, por ejemplo, aunque «deconstruida», como una especie de diseños venidos a menos, de borrosa racionalidad... Constatación del fracaso de la utopía o por el contrario, lectura en positivo, de la capacidad de adaptación a unas condiciones adversas...

**JP:** Si se pudiera leer algo a ese respecto sería un efecto no del todo premeditado. Aunque a veces las formas de mis casas pudieran en algún momento recordar las de alguna arquitectura del movimiento moderno, mi trabajo tiene más que ver con usar formas atractivas, interesantes. ¡Cómo negar que la arquitectura moderna ha desarrollado formas muy seductoras! Me interesa, también, crear un objeto, una imagen que comparta pobreza y sofisticación, algo básico y complejo al mismo tiempo. Esta contradicción me interesa en la medida que escapa de la simplificación tipo «la realidad o es blanca o es negra». Cualquier acción, reacción de supervivencia en el ser humano es sofisticada desde el momento que crea una resistencia que da forma a las condiciones de la realidad. El hombre talla su casa en la realidad, talla su casa en el deseo. Esta confrontación es sofisticada en la medida en que, es afecto y acción sobre el mundo. No creo que las propuestas de los movimientos modernos en arquitectura, arte o política hayan fracasado. En cualquier caso no existen soluciones definitivas, ni legitimadas por la Historia ni por la democracia. Quizás no detectemos la presencia de aquellas propuestas porque, en alguna medida, ya forman parte de nuestra historia presente. Creo, en cualquier caso, que fueron muy importantes para llegar a la conciencia histórica actual.

**FR:** Le planteo otras dificultades: ¿Cómo pretende trasvasar esa experiencia de resistencia en los contextos de una galería o un museo? Le traigo a colación la polémica de los minimalistas sobre sus intervenciones en espacios públicos y el cometario de

Crow sobre la paradoja existente entre lo que es tolerable en espacios institucionales y lo que resulta intolerable fuera de ellos.

**JP:** No me parece paradójico que estas construcciones aparezcan en espacios de arte. Precisamente creo que estos espacios son los idóneos para absorber todo tipo de imágenes, realidades, nuevas propuestas o nuevas prácticas que el arte desarrolla, aunque creo que el impacto y las reacciones son más intensas cuando la obra se sitúa en el exterior. Quizás porque fácilmente se relacionan con realidades sociales marginales. De todas formas a mí me interesan ambos espacios: exteriores e interiores en museos, galerías o cualquier otra arquitectura.

**FR:** Le pido que me cuente su experiencia reciente en Camerún. Allí el proyecto no consistió en una construcción efímera exactamente, no era tanto una pieza de sala como una estructura que tenía una función concreta, la de servir para una emisora de radio, y además, a diferencia de las casas, desarrolló la idea en colaboración con otros artistas.

**JP:** Bueno, la propuesta partió de un artista camerunés, Goddy Leye, que nos invitó a mí, a James Beckett, artista sudafricano y a Hartanto Eko, artista indonesio, a trabajar juntos en el barrio de Bessengue, en la ciudad camerunesa de Douala. No había un vínculo claro entre nuestros respectivos trabajos. Nos unía la amistad y las ganas de hacer algo. El proyecto fue financiado íntegramente por la Prins Klaus Foundation y Rain Project, instituciones holandesas que se dedican a la promoción y esponsorización de proyectos artísticos (en el caso de Rain Project sólo en países de Sudamérica, África y Asia). Fuimos a Camerún sin ningún plan previo. Una vez allí James, que había propuesto la idea de llevar equipo para establecer una emisora de radio de más de seis kilómetros de alcance y yo, decidimos trabajar juntos en el edificio de la radio. Así se completó en menos de dos semanas la primera emisora totalmente dirigida por gente del barrio de Bessengue. Hartanto Eko se encargó de poner en una página web el diario de la experiencia y Goddy Leye tomó imágenes en vídeo con las cuales realizó un maravilloso documental de todo el proceso. La idea de realizar una construcción permanente y sólida era bastante clara, teniendo en cuenta el entorno del barrio de Bessengue, lugar en el que viven unas 20.000 personas en condiciones extremas de vivienda, alimentación e higiene. Había que construir algo sólido para que tuviera una continuidad funcio-

nal como emisora de radio, punto de encuentro, lugar para fiestas... De hecho, el lugar que construimos y liberamos era el primer espacio comunal de toda la zona –aparte de las diferentes iglesias de todo signo que había en el barrio.

**FR:** En la Sala Imagen hago una pregunta a Palomino sobre la manera en que puede contemplar un público poco avezado un trabajo como el suyo, precisamente porque él pretende unas vías por las que el arte pueda intervenir eficazmente en un contexto social a través de la mirada del espectador. Para él la idea de arquitectura surge de la percepción sensorial, como reverberación del cuerpo y de la propia interioridad. Pretende integrar, sin distinción, los objetos y su entorno; propiciar experiencias de presencia y ausencia, de que alguien anónimo, sin voz, estuvo allí antes que nosotros. Experiencias que devuelvan la figura del otro a partir de la propia.

**JP:** ¡Curiosa pregunta! No sé cómo el espectador puede contemplar mi trabajo. Básicamente lo que propongo es una visita a la «casa» de alguien que vive en unos márgenes sociales y económicos precarios. Digamos que uso la ficción para invitar al espectador a poner su percepción en funcionamiento. Siempre lo delicado de este asunto son los binomios ficción y crítica, fantasía y realidad: terreno muy resbaladizo. Muy a menudo he sido confrontado a esta crítica: desde la ficción no se puede criticar y desde la fantasía no se puede liberar. A mi manera de entender, a veces, la ficción, la fantasía puede describir, poner al descubierto con más facilidad y sutileza ciertas realidades sociales históricas o ciertos dispositivos sociales de poder. Me gusta lo que escribe Italo Calvino acerca de Fellini y sus películas. Calvino reconoce que no puede ser mejor reflejada la realidad histórica italiana del periodo fascista que desde las fantasías que Fellini plantea. Fantasías eróticas, fantasías para relajar la conciencia de culpa católica, fábulas que narran el machismo más destructor, etc... ¿Por qué pensar que la ficción no acoge o facilita una vía hacia la realidad? En mi caso, presentar estas «chabolas» formaba parte de un dispositivo narrativo que me servía para establecer un diálogo con el espectador, haciendo uso de la percepción, y a través de él presentar ciertas cualidades de lo humano que me interesan: el humor, la resistencia, el ingenio, la esperanza por tener un lugar...

**FR:** Le propongo que explique cómo funciona ese dispositivo en la Sala Imagen.

**JP:** Bueno, en Sevilla lo primero que me interesó fue ver la sala ya que esto es decisivo cuando se realizan trabajos de este tipo. El lugar te puede aportar informaciones o ideas valiosas. Aquí en Sevilla, la escalera tiene una presencia central y definitoria dentro del espacio. Bajando nos encontramos en el sótano, en un subterráneo. ¿Habría alguna secreta e insospechada relación entre estar bajo tierra y construir túneles para Sevilla? ¡No sé! Quise usar el espacio de tránsito que es la escalera; me parecía excitante y divertido. Usar una de las salas y dejar bastante espacio vacío. Bueno, así me parece un paisaje muy intrigante.

**FR:** A partir de esa primera visita Palomino preparó una serie de collages en los que predominan los materiales luminosos. Los collages son básicamente una herramienta, una ayuda para visualizar previamente el resultado de su proyecto, para «mostrar a otras personas cuál va a ser el aspecto final de la instalación». De la comparación entre los collages y las fotografías finales de la instalación surgen diferencias, las lógicas dentro de una planificación que no es rígida, que moldea el ambiente según su experiencia del espacio. En este, la secuencia de las vallas aparece como determinante, en la parte de la sala que más le atrajo, la escalera:

**JP:** Las vallas que construyo no venden nada, no intentan convencer con mensajes, no hay eslogan, nada que consumir. Las vallas sólo muestran su estructura y algunas de ellas sus luces desordenadas. «Vallas locas» como las llama un amigo mío. La valla publicitaria es un referente muy sencillo usado a modo de pantalla de proyección. El proyecto viene dictado por un tipo de vida en que el consumo de productos nos llevaría a saborear más y mejor nuestra vida; paraísos comprables llenos de posibilidades de goce y bienestar infinitos. Yo presento vallas que sólo muestran su estructura desnuda. No más imágenes proyectadas. Sólo un esqueleto desvencijado. Las pantallas no son buenas o malas, inteligentes o tontas. Al fin y al cabo, una pantalla no es más que una ventana desde la que explicar, construir la realidad. ¿Podría ser invertido el uso de las pantallas hacia unos usos diferentes, hacia otras imaginaciones, otras éticas imaginativas? Si la valla no es culpable quizás haya que echar la culpa a las imágenes de consumo masivo.

**FR:** Detrás de las vallas, sobre la escalera, Palomino ha concentrado visualmente las tensiones que convergen desde el exterior hacia el interior, limítrofes con el muro

paredaño de la sala contigua, casi vacía, donde ha dispuesto unos huecos creados por las intersecciones de telas metálicas y plásticos suspendidos. Es una sala de ambiente muy frío, dominada por el mármol del pavimento y las luces de neón; en ella ha colocado asimismo una estructura de túneles a dos niveles que corre prácticamente paralela a ese mismo muro, generándose de nuevo otro espacio muy angosto. Al principio de su intervención los túneles corrían a lo largo de la sala, ocupándola prácticamente entera, pero por su disposición tenían más carácter escultórico que de refugio:

**JP:** Transitables –dice– con la mirada, e iluminados interiormente para marcar la presencia de alguien que habita dentro. Me interesaba presentar una piezas tipo túnel o conductos de apariencia industrial que han sido usados como vivienda-refugio. La imagen que me interesa fijar es la de una persona que ha sido obligada, llevada por las circunstancias a habitar un espacio que en ningún caso ha sido creado para ser usado como casa. Una persona que vive en tales circunstancias me hace pensar que ha sido obligada a vivir como un animal replegado en su madriguera. Elías Canetti dice en su libro *Masa y poder*: «El poder intenta convertir a los hombres en animales». Es una frase que comparto, entiendo, y que en algunos momentos de mi vida he padecido y de la que la historia nos ha ofrecido sobradas muestras. ¡Esto es para mí el túnel!

**FR:** Caminar entre vallas y túneles, entre telas metálicas, constituye la mejor manera de completar lo visto, de restituir un cierto sentido al zigzag de nuestros pasos, a la mirada que supera un obstáculo o se amolda a la estrechez de un deambulatorio al que no se puede acceder. Palomino pretende un sujeto consciente, no un público, que en el descenso, traspasado el umbral de la calle, inicia el conocimiento de sí, el tránsito hacia el interior. Lo primero que percibe el visitante son unas rotundas vallas luminosas y sobre ellas la escritura de unos signos no convencionales, signos de ocupación parecidos a los graffiti que afuera no se atienen a norma alguna, expresión de la resistencia y la singularidad de los otros –tantas veces molesta, desafiante-. Palomino toma posición por un arte éticamente comprometido, conciencia de sí y de los demás, y le destina una dimensión transformadora de la realidad –entendido, nada enfáticamente, como hacer, construir, fabricar de forma precaria a imagen de un sujeto ausente-. Hacer para ocupar los márgenes y las intersecciones y sorpresivamente convertir los límites en lugar de acogida, morada que transforma los desechos cotidianos.



## **II. Mercado ligero esperando**

Una conversación entre Jesús Palomino y Javier González de Durana

Catálogo Mercado ligero esperando. Publicado por Artium Centro de Arte.

Vitoria-Gasteiz. 2003

**Javier González de Durana:** ¿Cómo te ves en relación a los artistas de tu generación? ¿Con quién te sientes afín y de quién distante? ¿Cuáles son los motivos?

**Jesús Palomino:** El vínculo más claro que puedo establecer, entre otros artistas que conozco y yo, es de amistad, independientemente de que nuestras ideas con respecto a la actividad artística puedan ser afines o no. Por supuesto que puedo tener más cercanía con unos que con otros de mi generación pero lo que básicamente me interesa es reconocer a las personas artistas como pertenecientes a eso que podríamos llamar comunidad artística, aquí en España y fuera de ella. También he de decir que la idea de generación no está muy presente en mi cabeza. Por supuesto, nací en un momento histórico y he recibido un tipo de formación concreta, pero esto no ha creado una realidad de círculo intelectual o grupo de participación más cercano, o al menos esa es mi impresión. Te podría dar algunos nombres de personas con las que me siento afín: Helga de Alvear, mi galerista, de quien me siento cercano en planteamientos éticos profesionales; Armando Montesinos, Mitsuo Miura, Alberto Peral, Txuspo Poyo, Rafa Suárez, François Winberg, James Beckett, etc. Como puedes ver, algunas de estas personas no son propiamente artistas, sino que trabajan en el ámbito del arte y me une con ellos este hecho: compartimos un espacio público común que cada uno, desde su participación personal, intenta llenar de sentido.

**JGD:** ¿Se da el caso de algún artista de quien te sientes cercano en lo teórico, digamos en el plano conceptual, pero muy alejado de sus realizaciones materiales? ¿Es posible, en cualquier caso, que esta aparente contradicción se llegue a producir?

**JP:** La contradicción a la que te refieres entre afinidad conceptual y distancia de realización se puede dar con bastante facilidad. De hecho, en la mayoría de los casos es así. Me puedo sentir muy cercano intelectualmente hablando y muy lejano en prácticas de realización. Sin ir más lejos, Armando Montesinos es una de las personas con la que intelectualmente me siento más vinculado y él públicamente nunca se presenta como

artista. Armando Montesinos escribe sobre arte, piensa críticamente la creación artística y es una de las personas más profundamente capaces para establecer un diálogo en torno a los procesos artísticos y sus prácticas. Otra persona con la que mantengo un buen nivel de diálogo es la artista holandesa Ansunya Blom, aunque sus realizaciones y las mías no están claramente relacionadas.

**JGD:** ¿Qué situación, cuál imagen o en qué clase de circunstancia, fue aquella a partir de la cual empezaste a realizar estas construcciones frágiles?

**JP:** Con respecto a los inicios de mi trabajo, te diré que la primera práctica a la que presté atención y me deslumbró por completo fue la pintura. Aún hoy la pintura me parece una actividad muy interesante y tremendamente exigente. Dejé de pintar muy pronto porque sentí que jamás podría llegar a realizar trabajos adecuados a mis intereses. ¡Simplemente dejé de pintar! Después comencé a entrar en un terreno en el que, digamos, mis intereses personales estaban más claramente delimitados. Empecé realizando intervenciones en espacios públicos ruinosos y en arquitecturas abandonadas. Después realicé un conjunto de esculturas y dibujos que me introdujeron en el espacio doméstico. El espacio y la idea de casa, cómo la pensamos, cómo nos relacionamos con el espacio doméstico, etc. Estos trabajos me ocuparon unos 5 ó 6 años, más o menos de 1993 a 1998. En septiembre de 1997 presenté en la Galería Helga de Alvear de Madrid una serie de esculturas a las que titulé GROUND WORKS (Trabajos de suelo). Este título aludía a qué funciones eran importantes para mí dentro del espacio doméstico y la deseable capacidad de la casa para mantenernos, con sus cualidades y usos, conectados a la realidad tanto personal como social. El tono de estas esculturas era evocador, intimista, propuestas de deseo. Así definí la estructura invisible de la casa a partir de sus cualidades de uso humano.

**JGD:** Describe brevemente cómo llegaste hasta este momento de tu trabajo. ¿Cuáles son tus orígenes en la formación académica? ¿Qué empezaste haciendo? ¿A dónde pasaste después?

**JP:** Empecé a realizar estas construcciones frágiles en 1998. Cerré un capítulo de mi trabajo en el que estaba realizando esculturas y, ante la necesidad de nuevas respuestas ante mi proceso, surgió la idea de construir un espacio cerrado, un habita-

culo en el que se mostraría una escena doméstica. La característica más clara de este espacio era su aspecto de precariedad, de lugar doméstico afectado por extremas condiciones de escasez. Estas casas, construcciones o escenas, no surgieron de ninguna imagen previa que yo pudiera tener en mi cabeza o de ningún referente previo. Digamos que surgieron como una “emergencia”, en el doble sentido de necesidad y de aparición inesperada. Una nueva característica de estos trabajos, para el espectador, fue la posibilidad de visitarlos, recorrerlos, tocarlos, deambular por ellos, etc. El efecto de reconocimiento fue bastante claro por parte de los espectadores, ya que podían relacionar fácilmente estas construcciones con espacios pobres, con chabolas, con espacios de marginalidad. Pero, claro, aquel referente (chabola precaria) tan fácilmente asumido y leído por los espectadores, no dejaba de ser una realización de la imaginación o, lo que es lo mismo, una fantasía hablando de la precariedad o la pobreza. ¡Nada que ver con una chabola real o un espacio habitado marginal! Quizás aquellas casas tenían más que ver con la posibilidad de narrar ciertas historias, actitudes, actividades; cierta conciencia de lo humano que desde un escenario precario pueden ser más fácilmente narradas, más evidentemente mostradas. Tales actividades tenían que ver con actitudes de resistencia, de lucha por espacios personales en el ámbito social, con el humor y la supervivencia, etc. Creo que los afectos que estas casas podían despertar eran muy buena vía para mis intereses.

**JGD:** Tu trabajo es evocador y deja mucho campo al espectador para que termine de imaginarlo, contiene posibilidades narrativas, al mismo tiempo que se presenta muy abierto a la comprensión o a casi cualquier narración, al menos a mí así me lo parece. En el caso de ser buscada y real esa falta de concreción: ¿quieres que el espectador se encuentre un tanto desorientado ante la obra?

**JP:** ¿Desorientado? Puede ser más bien dislocado. Las informaciones evidentes y sutiles que, el tipo de construcciones que presento, generan forman parte de mi interés. Quizás una quiebra en las coordenadas de información y percepción en el espectador pueda servir para abrir un nuevo espacio en su sistema de conocimiento. Bueno, creo que es así como funciona el efecto de la imaginación más genuina. Cuando hablo del espectador me incluyo también a mí mismo, puesto que yo soy el primer espectador de mi trabajo. Si analizamos un poco las escenas y su construcción nos daremos cuenta de que nada tienen que ver con chabolas reales, son construcciones imaginarias que

intentan narrar actitudes vitales en márgenes de escasez. Nunca he tomado como inspiración directa las chabolas reales. Para mí, la acumulación de información imaginativa que presentan las construcciones (casa de ficción, habitante imaginario, tecnología constructiva baja y personal) va buscando un efecto realista a través de imaginaciones construidas, narraciones instaladas en el espacio de la galería, el museo o directamente en la calle. Haciendo este tipo de escenas no pretendo hacerme portavoz de los marginados y los pobres o de los usuarios de chabolas de mi ciudad. No es ese el realismo al que me refiero. Más bien, busco crear un efecto de realidad que nos permita aprehender, entender, reconocer ciertas actitudes de la condición humana. En este proceso de entendimiento, de lectura, la percepción tiene un papel protagonista. Una percepción ampliada y despierta que pueda entresacar de la experiencia de visita a la instalación lecturas de reconocimiento, encuentros, lugares dialogantes, arquitecturas parlantes, etc. En último extremo, he llegado a pensar que los lugares que configuro y construyo podrían ser simples lugares para el diálogo, la reflexión o la interpelación, lugares perplejos desde los que articular pensamientos en un espacio “otro”.

**JGD:** Tus materiales son pobres pero el acabado final se puede calificar de exquisito, incluso en algunos puntos adquieren la apariencia de lujosos. Por otra parte, algunos materiales están perfectamente plegados, ordenados y limpios. Tu construcción cita expresamente a un mercado callejero de vivos colores, propio de un lugar exótico, pero no contiene ninguna de las connotaciones negativas del Tercer Mundo (o al menos, aquellas que imaginamos: suciedad, desorden, reciclamiento caótico, etc.). ¿Por qué?

**JP:** Con respecto a los materiales y la técnica constructiva, supongo que cuando los llamas pobres te refieres a que la tecnología usada no es sofisticada. Supongo que con el uso de una tecnología muy básica (se podría decir que hay incluso una ridiculización de lo tecnológico) intento poner como centro de toda realidad social a la persona y su condición. Sí, me gustaría que se pudiera decir: materialmente pobre, exquisitamente humana. Realizar todas las construcciones manualmente y que esta huella de lo manual se muestre tan evidente no hace sino exponer el carácter marcadamente humano de la construcción precaria, de la construcción que sin haber conseguido su espacio para existir, resiste. Para mí, detectar estos procesos creativos que se abren camino en medio de una gran cantidad de adversidades, es milagroso. Quizás esta percepción me lleve a concluir que, aún en las más adversas condiciones, lo humano puede emerger,

brillar. Aunque esto podría ser interpretado como políticamente romántico (diré que la Historia nos ha dejado sobradas muestras de crueldad que destruyen cualquier posibilidad ética a lo humano.) me inclinaría mejor por proponer una mirada fascinada por la capacidad humana para crear y recrear realidades genuinamente positivas que favorezcan las posibilidades de vida individual y social.

**JGD:** El dramatismo que suponemos habita entre los usuarios o residentes en tales condiciones: ¿por qué se manifiesta de manera evidente?

**JP:** ¿Por qué tan evidente? Con la intención de convertir a estas construcciones en una celebración imaginativa; para convertir objetos ordinarios de una realidad ordinaria en acontecimientos que celebran lo fascinante; por liberar la incomodidad que las estrecheces nos provocan; por acentuar lo deseable positivo sobre las condiciones de lo real; por convertir estas construcciones en dispositivos que nos impulsen hacia espacios diferentes, progresivos, de más libertad.

**JGD:** Mercado sugiere encuentro, intercambio, aire libre, zoco, ágora, lugar de reunión, pero también compra-venta, aprovechamiento de las necesidades de otros, buscarse la vida, posible abuso, monetarismo, acumulación indebida, etc. Ligero que no pesa, que se sobrelleva bien, pero también banal, inconsistente. Esperando: ¿a que suceda qué?, si un mercado es un lugar de acción, donde se busca lo que se necesita: ¿qué otra cuestión cabe esperar?

**JP:** Con respecto al título lo pensé simultáneamente en inglés y en castellano. LIGHT MARKET WAITING me permitía hacer uso del doble significado en inglés de la palabra light: luz y ligero. Así, el título me sugería un lugar –de intercambio humano y de mercancías- luminoso, y a la vez precario, que funciona esperando que las actividades comerciales ayuden al mantenimiento y a la prosperidad de todos. Por medio de este título intentaba crear una situación de doble efecto: en primer lugar, un título intrigante e interpelador y, por otro lado, posibilitador de nuevas relaciones y sentidos si se analiza con detenimiento. Finalmente, te podría comentar que el proceso de construcción que me ocupa desde 1998 con estas arquitecturas se podría definir como de puro ensayo. Ensayo y error; descubrir, concluir, inventar, improvisar durante el mismo proceso de realización. A veces, el resultado final del trabajo no se ajusta en su totalidad al proyecto,

simplemente porque es la materialización en el instante de su instalación y su percepción, lo que dicta el resultado. O sea, 20.000 decisiones por segundo mientras trabajo. O lo que es lo mismo, crear un espacio vivo, vivaz, vibrante, que sirva para contar, por medio de estas arquitecturas, la aventura de lo humano.



### **III. Re: preguntas... y respuestas.**

Una conversación entre Jorge Casanova y Jesús Palomino

Catálogo: *Jesús Palomino. Máquinas, carteles y emisiones de radio*, 2007.

He compartido con Jesús mesa en más de una ocasión y en más de un contexto. Esas mesas han estado pobladas abundantemente o vacías dependiendo de la situación. Con comida y bebida, o sin nada. En un lugar público o en una casa. Hemos estado acompañados o no. En todos estos momentos ha habido una constante inevitable en las conversaciones que han surgido: se hablado siempre y mucho de casi todo lo que rodeaba a su producción artística que no estaba estrictamente vinculado a lo artístico. En cierto modo, era para mí ventaja, al ser filólogo poder llevar la conversación a terrenos donde me encontraba, no ya más cómodo, sino más motivado a considerar la visión que de muchas cuestiones que a mí me preocupaban tenía un artista. Sin embargo, siempre quedaban preguntas que podía haber hecho y me guardé; algo que creo hace todo el mundo, me atrevo a decir afortunadamente. Son esas preguntas, las que siguen, las únicas que salen de ese contexto habitual, a la mesa o en un café, y quedan recogidas en mi correspondencia electrónica con Jesús. Son para mí preguntas urgentes que reciben respuestas desde distintos puntos geográficos, son preguntas para una obra que establece una agenda urgente para quien la visiona.

**Jorge Casanova:** En tu obra suelen intervenir materiales muy diversos, en general de origen reconocible. Sin embargo, esos materiales aparecen desgajados de los procesos para los que fueron ideados para pasar a formar parte de otros que le son ajenos; a veces asociados de modo inesperado, o como vehículo esencial que invita a una inevitable reflexión. ¿Qué valor le asignas a esta dinámica complicidad/desafío dentro de tu obra?

**Jesús Palomino:** Bueno, esta relación con los materiales que apuntas podría tener varios niveles de lectura. Existe un nivel muy pragmático en el hecho de que use materiales muy comunes y no muy caros porque los puedo encontrar en cualquier "TODA A CIEN" del mundo por poco dinero. También hay otra razón que tiene más que ver con la construcción del mensaje que espero pueda desprenderse de la experiencia de la obra: precariedad de medios, ingenio para buscar soluciones, juego y lectura éticamente orientada de la realidad. Todo esto finalmente completa unas instalaciones

que, con el ánimo de afrontar difíciles conflictos desde la patente falta de medios, nos transmite un perpleja mirada, en torno a algo que yo llamo la paradoja de la conciencia política: ¿cómo vehicular lo que pensamos políticamente correcto y pertinente? ¿Con qué herramientas podemos afrontar algunas situaciones sociales e históricas altamente conflictivas? ¿Podríamos aportar soluciones a partir de una lectura atenta a estas situaciones? Ese “yo” reparador choca finalmente con la realidad de que no es posible acción o cambio porque los medios y las fuerzas que harían falta para poner en marcha estos procesos están ausentes. O más simplemente planteado: este conflicto podría ser resuelto de este modo, pero: ¿quién, cómo, con qué fuerzas ponerlo en marcha?

**JC:** Una de las percepciones más obvias al repasar tu producción es que cada obra presenta un montaje, y cada montaje contiene un mensaje aglutinador. Esta sucesión casi siempre está adscrita a un lugar específico. De modo que material, proceso y lugar, aparecen unidos bajo un mensaje cuyo punto de partida es un lema que plantea el origen de la obra en cuestión, de la intervención. Este esquema que parece habitual exige sin embargo una posición permeable y sobre todo una receptividad activa. ¿Tienes un planteamiento inicial a la hora de identificar las áreas o cuestiones susceptibles de ser plasmadas en tu intervención?

**JP:** No. No tengo un esquema prefijado de qué temas voy abordar en cada situación. Obviamente, cuando soy invitado a trabajar y proponer un proyecto para un lugar específico pongo en marcha mi imaginación y mi interés por entender dicho lugar, su momento histórico y su pulso social. Es un juego mental muy estimulante: mezclar en tu cabeza diferentes niveles de información y finalmente confrontarlos con la realidad humana más real que encuentras una vez te desplazas al lugar en cuestión. En muchas ocasiones los prejuicios, las imágenes previas o la misma información objetiva sobre el lugar no te ayudan a concretar ninguna idea. Es el proceso de mirar y experimentar cada lugar lo que abre paso a las ideas más interesantes.

**JC:** Si bien queda claro que te preocupa establecer un diálogo con el lugar en el que estás trabajando en ese momento, también es obvio que no sólo te ocupa el espacio. Tus actuaciones apuran una especificidad geográfica al tiempo que ofrecen y, por tanto, reclaman un vínculo temporal. En la mayoría de los casos esa conexión busca reevaluar acontecimientos que han recibido una destilada interpretación dentro

de los cauces convencionales de la historia y la política. En tu opinión, ¿hasta dónde la intervención artística puede aspirar a crear una intersección válida entre hechos reconocibles por las personas que ven tu obra y las posibles interpretaciones de esos hechos que preceden a tu intervención?

**JP:** Esta pregunta se dirige de una manera muy precisa al centro de toda la cuestión. Podría formulármela de una manera más concisa a mí mismo: ¿soy capaz de cambiar algo con mis instalaciones? En el caso de que pueda hacerlo: ¿en qué consistiría ese cambio? Obviamente mis instalaciones no van a solucionar ningún problema real. Digamos que se sitúan más claramente en la fase previa a cualquier actuación: reconocer que hay un problema, determinar a partir de una lectura atenta en qué consiste y proponer una solución. Yo no sé hasta qué punto todo esto que propongo en cada lugar es compartido o entendido por unos espectadores que, por lo general, conviven cada día con el problema que yo intento tematizar. Intento llevar el tema a un punto de tratamiento en el que pueda darse, digámoslo de esta manera, una lectura de consenso. No de unanimidad, en la que no estoy interesado, sino de acuerdo general de prioridades. Si en Serbia encuentro un río contaminado como fruto de una acción de guerra, propongo depurarlo. Si encuentro en Venezuela una sociedad violenta y profundamente dividida, introducir por medio de los derechos civiles el elemento que está ausente y que impide el normal funcionamiento de la sociedad. Si propongo depurar la memoria relacionada con el régimen franquista es porque, en algún grado, aún puedo detectar situaciones o actitudes que están impidiendo una realización más clara de la vida democrática. (En ocasiones el problema es tan doloroso y crispante, como en el caso de Venezuela y la propia España que sería difícil hablar de consenso.) En este sentido y siguiendo lo anterior es muy simple entender las acciones que propongo: LECTURA y REPARACIÓN. A veces para reparar hay que introducir nuevas lecturas, nuevas fuentes de información que puedan justificar, legitimar y hacer valioso y posible el acto de recuperar lo echado a perder. En esta confrontación se pone a prueba realmente el vigor o la debilidad del diálogo social que es, supuestamente, en el que intento intervenir cada vez que propongo mis instalaciones.

**JC:** Hablar de diálogo social ligado a un lugar ajeno puede resultar para algunas personas una cierta desmesura. Sin embargo, creo que, lejos de serlo, plantea una vertiente de la comunicación artística que, en realidad, lo que hace es mensurar la obra,

darle medida, adscribirla al espacio en que surge. En este sentido tus máquinas para ser lo que han de ser desechan la contemplación para reclamar intervención, ¿piensas que el reconocimiento/intervención de los que visionan tus máquinas redistribuye de alguna manera la relación artista-obra-espectador? ¿Crees que de existir esa redistribución se podría hablar de una estética determinada? ¿Podría decirse entonces que sin esa intervención se produce una merma en la estética de tu obra?

**JP:** Intentar entender y presentar mi reflexión artística sobre un lugar determinado no tiene por qué ser algo fuera de lugar. Alguien viaja a otro lugar para decir algo. Eso es lo que intento hacer con mis idas y venidas: decir algo que adquiera sentido para mí y las personas que puedan ver mi trabajo. Se podría decir que el sentido de la proposición radica en su interés. Entre mi propuesta y el posible público se sitúan las instalaciones por medio de las cuales intento crear nuevas reflexiones, inesperadas perspectivas, relaciones imaginativas novedosas, etc. La manera y los ámbitos en los que presento mis trabajos no dejan de ser lugares de relación cultural convencionalmente codificados. No creo que sea muy diferente la manera en que un espectador confronta mi trabajo a como lo haría delante de cualquier otra obra. Al fin y al cabo, lo que yo hago no deja de ser más que arte. Ocurre que es un tipo de arte que tematiza sobre lecturas de lo social, la ecología, los media, la historia, etc. Es ahí donde el espectador, a partir de la obra, puede encontrar un terreno común en el que establecer conexiones, elaborar sus propias reflexiones y disfrutar con sus impresiones imaginativas.

**JC:** La construcción de tus máquinas crea un proceso similar al de la construcción de prototipos. Aunque a veces hayas amplificado el tamaño de algunos elementos en nuevas versiones, has reproducido esencialmente obras ya realizadas. Piensas que una de tus máquinas al ser reproducida cambia su ámbito de proyección, al haber cambiado en localización, tamaño y público? ¿Es una obra nueva, un filtro nuevo, una chabola nueva...?

**JP:** Cada nueva instalación conlleva una nueva y bastante diferenciada situación: fecha diferente, nuevo espacio físico y social, nuevas personas en torno del proyecto, nuevas posibilidades, nuevos medios de producción, etc. Todo es novedad, y es por eso, que el proyecto puede tomar nuevos impulsos. Para mí, artística y humanamente sería imposible llevar a cabo, casi nada, si no sintiera la presencia inspiradora de la no-

vedad. Haber presentado diferentes proyectos en los que las referencias eran siempre la arquitectura informal de supervivencia (chabolas) o las máquinas-laboratorios (filtros) no implica, en absoluto, reproducción sino repetición de un impulso imaginativo y de experiencia. Insistencia e interés en el uso de esos referentes. El proceso consiste en construir el referente de nuevo en diferentes lugares, con diferentes luz, con diferentes personas que quizás hablan un idioma diferente al mío, inmerso en condiciones de producción a veces inciertas, experimentando impresiones con respecto al entorno social, humano e histórico nunca antes vividas. Repetir en la diferencia, negociar cada acción con la contingencia para poder, eventualmente, salir el día antes de la inauguración con algo que poder ofrecer a los invitados y que tenga que ver, tanto con ellos como conmigo. Ni que decir tiene que a veces no se consigue plenamente. Cuando siento que la investigación ha llegado a su final, simplemente dejo de usar la referencia (chabola, máquina), para esperar encontrar otra de mayor interés que ponga en marcha el impulso imaginativo y de sentido.

**JC:** Esto me lleva a una de las cuestiones que más me interesan en la comunicación artística: la reproducibilidad. Aunque tu obra nace y se exhibe con un grado de especificidad espacio-temporal, mantienes un margen abierto a la reproducibilidad. En este sentido, ¿cómo crees que se articulan los filtros, chabolas, proyectores, como unidades de significado reproducible fuera de un contexto específico? O de otro modo y quizás más importante, ¿cómo se conciben esas unidades estéticamente? ¿Hay una estética del filtro o de la chabola? ¿Cómo interacciona el filtro como objeto estético con el filtro como impulsor de diálogo social?

**JP:** Empiezo por la última de tus preguntas. Por medio de la única interacción posible: el espectador, las personas que van a confrontar la obra y van a entrar en la invitación a vivenciar y experimentar que toda obra de arte supone. En cuanto a la reproducción de mis obras, no creo que la idea de Benjamín sea aplicable a mis creaciones, ya que el se refería a la capacidad de los medios mecánicos modernos de creación y distribución de imágenes y cómo aquella nueva posibilidad de su tiempo redefiniría el papel del artista y su producción. En mi caso no creo que haya mecanismos que reproduzcan nada, aunque haya repetición constante en la diferencia. Quizás mi manera de abordar el trabajo se parezca más a la experiencia que puedan tener los músicos que van de gira: llevan un repertorio bien conocido y determinado que interpretarán de la

manera más sensible en cada una de las situaciones de performance dadas. La reacción del público, como bien podemos entender, para los músicos es definitiva.

**JC:** La presencia física del texto es común en muchas de tus intervenciones. En ocasiones, es la palabra escrita la que físicamente articula el nexo entre materiales, la que cohesiona la obra, más allá de lemas o títulos. Se ofrece un cuestionamiento del uso de ciertos materiales y también se plantea un cuestionamiento del uso de ciertas palabras. Tus obras se adhieren a un tiempo y a un espacio, se contextualizan, y esto se simultanea con el hecho de forzar esos materiales y palabras fuera de su contexto natural, cajas como máquinas, palabras como hielo, etc. para devolverlas a un canal de amplio impacto, a emisiones de radio por ejemplo. ¿Contemplas dentro de la planificación general de una intervención una emisión de radio como una prolongación de tu obra, como una extensión, una reproducción o simplemente como parte que completa el proceso creador?

**JP:** Las emisiones de radio son también obra. No menos importantes que el objeto físico que, por lo general, acompaña a las emisiones. De nuevo, pensé que la orientación y el espíritu de mis intervenciones en el museo o la galería podrían ser mejor entendidas si paralelamente pudiéramos emitir opiniones y reflexiones explícitas. La idea era acompañar con palabras a los objetos, o lo que podría ser lo mismo, hacer más elocuentes y participativos los proyectos, más cercanos por medio de la explicación y la experiencia compartida de curiosidad que es la radio. Crear diálogo radiofónico en torno a una experiencia de arte y expandirlo más allá de sus límites habituales. Tal fue la idea en las tres experiencias de emisiones radiofónicas que he tenido hasta la fecha: en Camerún 2002 fue un taller para jóvenes en un barrio paupérrimo de la ciudad de Douala; en Valladolid 2005 intentamos abordar diferentes temas sociales y en la Fundación Montenmedio 2006 quisimos acercarnos a las raíces comunes entre andaluces españoles y andalusíes marroquíes. La radio puede generar una dinámica de grupo muy interesante. La posibilidad de transmitir información creada y recopilada desde la propia experiencia de los participantes en el proyecto, basando esa investigación en la curiosidad, el diálogo lúdico y en un conocimiento generoso y desinteresado. Son unos ingredientes que me fascinan, y lo mejor de todo, funcionan muy bien como encuentro humano. Así que en cuanto pueda y se den las condiciones volveré a proponer más radio.



**JC:** Estoy de acuerdo en que una radio ideal, o idealizada, debe sin duda reflejar ese terreno entre el juego y el flujo de conocimiento sin cortapisas, pero la radio sirve fundamentalmente para canalizar información, sea en forma de palabras, música, anuncios, etc., una información para ser procesada desde donde sea escuchada. Aunque las emisiones de radio sean, como dices, parte de la obra, tiene lugar después del artista. Tu intervención termina justo donde comienzan, y producen un flujo de información en el que no caben expectativas, de hecho, tal y como yo lo entiendo, la producción radiofónica, tan importante para ti, parece aspirar a superar la obra de la que dices forma parte. ¿Piensas que, en general, la presencialidad del artista y obra deberían tener un límite, para que la acción de ambos alimente una experiencia estética más amplia? ¿No crees que, de ser así, artista y obra corren el peligro de diluirse en un fondo mixto de recuerdos y experiencias ajenas, y desaparecer como referentes?

**JP:** Bueno, la realidad es que todos los proyectos que propongo tienen una duración muy concreta. Una vez acaba la muestra la obra desaparece. En otras ocasiones el proyecto tiene realidad sin que yo lo anime personalmente con mi presencia (como en el caso de las emisiones de radio). Posteriormente fotografías y textos pueden transmitir en forma de memoria-información qué y cómo fue la obra. Siempre pienso que un espectador interesado o cualquier colaborador en alguno de mis proyectos, se llevará consigo unas imágenes, unas impresiones, unos recuerdos que seguirán completando autónomamente la experiencia de la obra. Quiero decir que la memoria del espectador sigue generando resultados mucho después de confrontar directamente un objeto artístico. Quizás es a esto lo que tú llamas estética ampliada. Yo creo bastante en el poso de experiencias que una obra puede generar y en el proceso de lectura-relectura que se pone en marcha cuando un objeto artístico llama nuestra atención. Cada espectador se convierte en un potencial contenedor de experiencias estéticas, lleva ese bagaje constantemente consigo donde vaya y, como archivo, lo usará en cada ocasión que lo requiera. Imagino que es de esta manera que la memoria de una obra que ya no existe puede sobrevivir más allá de su propia existencia física. Siempre me ha interesado esta relación tan individualizada con la memoria, que además prima la existencia de un espectador de lectura activa y participativa. Las fotos y textos que quedan después de la desaparición física de las obras funcionan a modo de archivo, información en torno a mis actividades. Son bastante útiles para entender mi proceso y su realidad práctica. No me preocupa demasiado desaparecer como “autor”. Me preocupa más que desaparez-

ca, sin dejar la más mínima impresión, el recuerdo de mis obras en la memoria de los espectadores.

**JC:** Al estar tu obra compuesta de múltiples materiales, referencias adscritas a lugares y experiencias tan dispares, y tomar formas tan variadas, la unicidad del trabajo crea geografías mínimas cuyo acceso se hace difícil si no se está in situ. Además, hay que tener en cuenta lo efímero de algunas de tus instalaciones o intervenciones, ¿desde qué punto de vista o bajo qué forma concibes la difusión de tu trabajo? ¿Piensas que las experiencias estéticas a las que te refieres son transportables a una serie de fotos, por ejemplo, que las dotaría de permanencia y posibilidad de divulgación? ¿Si realizas una obra para ser exhibida de forma permanente qué cambia en tu plan de trabajo?

**JP:** Concibo la difusión de mi trabajo primero como la experiencia directa de un proyecto artístico que los espectadores de un ámbito local determinado pueden apreciar. Los lugares en los que se presenta estos trabajos, por lo general están relacionados con el mundo artístico convencional: galerías, museos, fundaciones privadas, etc. Estas intervenciones quedan recogidas en documentos gráficos y textos que dan información de las instalaciones. Es este material-información el que tiene mayor difusión a nivel mediático (prensa, catálogos, Internet, circuito galerístico, circuito crítico profesional, etc.) Por lo general, mi trabajo tiene más lectores mediáticos que lectores directos. Para mí ambas experiencias tienen sentido en su obvia diferencia. No considero la posibilidad de fijar la experiencia de mis proyectos en fotografía o serie de fotografías que funcionen como obra distribuible convencionalmente. Creo que la manera más interesante sigue siendo el documento gráfico y el texto crítico como información. Crear una obra que sea imperecedera me lleva a unos planteamientos completamente diferentes. Esto implica producir un objeto perdurable, duradero materialmente, coleccionable, almacenable, etc. No sólo físicamente sino que también conceptualmente el planteamiento es diferente. Me interesa mucho cómo el sentido, las acciones y su aceleración, el impulso se liberan durante el proceso de configuración de las instalaciones. Seguramente porque no tengo que producir desde unos condicionantes tan restrictivos puedo primar el interés de los enunciados por encima de cualquier otra circunstancia. Quizás esta es la experiencia que más me gratifica e interesa. Creo que es ahí donde se concentran todos los acontecimientos de valor que después pueden ser extraídos de la lectura de mis trabajos.

**JC:** La creación de un escenario en el que la continuidad entre material, objeto y espectadores/as ha venido siendo el producto final de la instalación/intervención: propiciar ambientes o entornos conducentes a una experiencia determinada. Sin querer ahondar demasiado en debates críticos pasados o actuales, ¿puede decirse que la instalación/intervención como manifestación estética se nutre del binomio temporalidad/teatralidad? ¿Crees que en algunos casos, dentro del panorama actual de la instalación artística la tendencia escenográfica puede acabar en una mera pose estética? ¿Cómo te posicionas tú como artista frente al difícil equilibrio entre escenificación y experiencia estético-crítica? ¿En qué lugar te gustaría reconocerte dentro de ese panorama actual?

**JP:** Creo que sería más adecuado: TEMPORALIDAD-ESPACIALIDAD-PARTICIPACIÓN. Al menos para mí resulta más estimulante así. Las tradiciones de las que proceden teatro e instalación están claramente diferenciadas. Es cierto que la instalación participa de elementos que obviamente también se dan en la experiencia teatral pero no considero que estén tan vinculados como parece. La emergencia de la forma "INSTALACIÓN" obedece a una serie de condiciones históricas muy determinadas en la escena artística europea y americana de postguerra. Quizás las preguntas pertinentes serían: ¿por qué surge la necesidad de ampliar la experiencia de escultura y de espacio? ¿Cómo se amplían estas experiencias específicamente desde el ámbito de las artes visuales? ¿Qué fuerzas, acciones, deseos emergen para poder constituir el campo de lo que hoy conocemos como instalación?

Bueno, que un objeto o acción artística acabe siendo no más que una pose, dependerá en gran medida de su autor y de las circunstancias. Puede haber instalaciones logradas o fallidas. Tampoco el uso de la experiencia de instalación garantiza unos resultados óptimos per se. Con lo cual, creo que, dependerá en gran medida de qué consiga el artista poniendo en marcha su proceso. Las dos últimas preguntas son difíciles de contestar y no sé muy bien qué decir. Me posiciono haciendo lo que hago. Me gustaría ser reconocido como un promotor de situaciones artísticas imaginativas, de acontecimientos humanos de interés y de lecturas pertinentes y esperanzadoras. Así es como me gustaría ser considerado.

#### **IV. Una conversación entre Jesús Palomino y José Yñiguez**

Catálogo: *Jesús Palomino. Para la comunidad futura.*

Inciarte / Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

**José Yñiguez:** En las manifestaciones que has fotografiado en estos últimos años hay una deliberada fusión de arte y vida o, al menos, de aspectos sociales y políticos de la vida en el arte. De hecho, tus fotografías pueden considerarse documentales o testimoniales, ¿es en este terreno de fronteras borrosas o diluidas donde tus propuestas empiezan a tomar sentido?

**Jesús Palomino:** Las fotografías de manifestaciones que presento fueron tomadas por mí en Londres, Hong Kong y Nueva York con la simple intención de recoger el acontecimiento. Digamos que, casualmente, topé con ellas. Cuando las tomé no las consideré posible material para una exposición. Unas cuantas miles de personas atravesando el centro de la isla de Manhattan contra la invasión de Irak. Unas dos mil personas en Hong Kong criticando clara y abiertamente al Partido Comunista Chino por sus abusos y represión política. Cientos de miles de ciudadanos británicos musulmanes marchando por el centro de Londres pidiendo abrir un debate social democrático sobre convivencia entre culturas y religiones. Curiosamente, lo que experimenté siendo espectador y participante en las tres manifestaciones fue bastante parecido: en primer lugar, alegría, y en segundo, alivio. Los tres eventos, organizados por minorías, criticaban posiciones de poder mediático y político mayoritarias. Me sentí aliviado al ver a personas humanas reales expresando su no conformidad. La intensidad del ambiente en las tres manifestaciones fue alta, obviamente debido a la emergencia de los temas. Las manifestaciones rompían el ritmo habitual de la ciudad dejando las calles, por algunas horas, sólo para los ciudadanos y sus reivindicaciones. El valor que yo le otorgo a estas imágenes es el de documento. El valor de haber sido testigo y poder mostrarlas ahora a otras personas. Para mí, bien podrían ser la simple constatación de que la Historia, contrariamente a lo que muchas personas de manera pasiva mantienen, la hacen personas reales, en muchas ocasiones anónimas, en situaciones cotidianas muy alejadas del más mínimo heroísmo. Sentí que estas imágenes podrían ser una buena manera de transmitir estas ideas: ciudadanos marchando pacíficamente, reivindicando democráticamente lo que consideran justo, demostrando su no conformidad a pesar de todo. La política, la actuación política, ocurre casi por definición en el espacio público. En mi opinión este

espacio está bastante degradado por el uso que hacen del mismo ciertos poderes que también se autodenominan públicos.

**JY:** ¿Cómo enfrenta un artista de ahora su actividad en este espacio? ¿Es posible intervenir significativamente en el espacio público?

**JP:** Bueno, esta pregunta va directamente al centro del problema. En tu enunciado, veo que determinas ya los ingredientes y los márgenes que ponen en juego el intercambio político, tal y cómo lo conocemos actualmente: la esfera pública, la acción política, el abuso de algunos poderes y la posibilidad de contestar a esos mismos poderes dentro del juego democrático aceptado. Efectivamente son estos los márgenes en los que se mueve mi trabajo. Las imágenes de las manifestaciones sintetizan bien mis intereses. Las fotos muestran a personas que se niegan democráticamente a aceptar abuso y manipulación. A su vez, estas personas proponen otra manera de hacer y entender la política en sus respectivos países y comunidades. Es a este tipo de gestos cotidianos de acción política y no especialmente heroicos a los que intento dar espacio con mi exposición. Creo que, insospechadamente, poseen un gran valor transformador. ¿Cómo afronto yo personalmente trabajar en este ámbito? Bueno, en primer lugar intento con toda mis capacidades hacer una buena exposición. Intento no ser manipulado por intereses ajenos a mi trabajo. Creo, en la medida de lo posible, un ambiente de diálogo y colaboración entre la galería o la institución que me invite a trabajar. Procuro ser claro en mis condiciones de trabajo y hacerlas cumplir a la parte contratante. Con todas las posibilidades a mi alcance, explico al posible público las intenciones de mi práctica. Finalmente, aprendo y disfruto de la experiencia. Es de esta manera como pretendo que se lleven a cabo mis proyectos. No siempre se consigue sin fricciones o dificultades aunque en muchas ocasiones funciona.

**JY:** El trabajo de los artistas suele mostrarse en lugares privilegiados a los que suelen acudir un público reducido y especializado. ¿Qué problemas te plantea conciliar esta realidad con tus propuestas?

**JP:** Las galerías, museos, publicaciones, convocatorias de arte de todo tipo forman actualmente parte natural de nuestro paisaje social. Por fortuna, la vida cultural en España y fuera de ella se ha visto ampliada y vigorizada. Esto sólo puede tener un efec-

to positivo en la vida política de los ciudadanos. Con esto no quiero adoptar una postura pasiva o acomodaticia y olvidar el ejercicio de la crítica de políticas culturales públicas o privadas. La endogamia profesional dentro de los circuitos artísticos, la carencia de interés por parte de los gestores culturales de explicar, acercar y compartir la experiencia artística, el marcado carácter elitista de algunas convocatorias, la hipermercantilización de los objetos de arte, la falta de conocimiento de parte del público asistente a las convocatorias pueden verse como obvios problemas para realmente conseguir una mayor participación democrática ciudadana. De todas maneras, no veo como problema que a mis propuestas artísticas acuda un público interesado y conocedor, aunque reducido, como tú apuntas. El verdadero problema sería lo contrario: ningún público, ignorante y desinteresado. Pero volvamos a lo realmente importante: los artistas tenemos gran parte de responsabilidad en que, estas cuestiones que pueden verse como barreras, no impidan la consciente y significativa acción de nuestra práctica. Habrá de negociarse continuamente con las otras partes. ¿Quién serán nuestros interlocutores y socios de empresa? Sencillamente, las galerías, los museos, las publicaciones, las fundaciones, etc. Podríamos considerar al circuito artístico como inalterable en sus relaciones de poder e intereses. Yo, simplemente, no creo que sea así. Si pensamos en la historia como un proceso secular resultado de la acción de hombres reales, no veo por qué, a pesar de la obvia resistencia de algunos poderes, no podrían ser modificadas para mejorar ciertas prácticas. El circuito está creado, mantenido, alimentado y movido por personas reales a las que se puede hablar, negociar, criticar o desestimar. Es de esta práctica de la que puede derivarse una nueva situación, un cambio de ambiente, un espacio más significativo.

**JY:** Me parece acertado abandonar el fatalismo de la institución arte como algo inamovible. Tus obras y actuaciones tienden a tensar esa negociación y abrir grietas en el muro institucional que rodea al arte y algo, tan inmediato como la difusión de eslóganes en posters, puede adquirir un alcance mayor. La propuesta de ayuno real y mediático durante un día en tu exposición *“Contra la Desgana”* en 2006 en la galería Helga de Alvear puede parecer ingenua pero no deja de reconocer algunos síntomas: las necesidades cubiertas nos paralizan y la hiperinformación nos desconcierta, nos impide pensar por nuestra cuenta. También las emisiones de radio aspiran a abrir el campo del debate e involucrar a cuanta más gente mejor. Es decir, con tus proyectos intentas no sólo plantear cuestiones plásticas, sino también ofrecer herramientas críti-



cas que, por muy precarias que parezcan, puedan ayudar a mejorar la convivencia. ¿De qué manera se realiza ese proceso en el que la crítica se acompaña de la promoción de valores éticos necesarios para mejorar la situación? ¿Crees que esta debe ser una de las tareas del artista?

**JP:** Bueno, veo natural reflexionar, buscar soluciones y actuar coherentemente cuando detecto en mi entorno problemas importantes y urgentes no resueltos. Cuando estos conflictos son de carácter político más nos valdría prestarles plena atención porque la dejación, el abandono o la falta de reflexión sólo pueden acarrear consecuencias negativas a todos sin exclusión. Temas tan importantes como la justicia social, la participación democrática o la ética política dependen casi exclusivamente de nuestra capacidad responsable para actualizar sus significados en nuestras prácticas sociales. Por lo general, cuando proyecto alguna acción que tematiza directamente sobre algún aspecto político, lo hago con la simple y sana intención de proponer, desde la reflexión, una solución posible. No concibo mis acciones como activismo político. Creo más adecuado, considerarlas activadoras de reflexión, llamadas de atención, advertencias. En mis instalaciones utilizo cierta “estética del activismo” (pancartas, panfletos, posters, slogans, etc.), no porque me identifique con ella sino porque funciona bien como estrategia plástica. En muchas ocasiones, con la intención última de mover a la reflexión, un buen chiste sirve. Esa fue la intención cuando en mi obra “Contra la desgana” (Galería Helga de Alvear. Madrid, Enero 2006) propuse un día de ayuno mediático y alimenticio. Por supuesto que no esperaba a nadie siguiendo la jornada de ayuno. Fue mi lógica respuesta a la reflexión: la mejor manera de contrarrestar la desgana es haciendo ganas. Bien concluyes tú en tu enunciado que el hiperconsumo nos aloja en la atrofia ética y política. Aparte de mí, sólo tengo constancia de otra persona más siguiendo la jornada de ayuno. No esperaba otra cosa tratándose de una propuesta poco habitual, aunque plena de sentido, presentada en el ámbito de una galería comercial.

**JY:** Jean Renoir declaraba en alguna parte, creo que a propósito de su película “La gran ilusión” sobre la 1ª Guerra Mundial, que el soldado francés que combatía en las trincheras frente al soldado alemán se encontraba más cerca de éste que de sus mandos superiores, los cuales, desde los despachos, decidían sus destinos en el frente. Toda tu obra, desde los inicios me parece muy asociada a la idea del hogar y el ámbito donde el individuo desarrolla su vida. De forma progresiva y natural en tu trayectoria

este campo se ha ido ampliando, desde lo privado de las muy primeras exposiciones a lo público de las recientes. Hoy día, siguen muy vigentes modelos sociales que priman, por encima de cualquier otra consideración, la competitividad y el individualismo extremo ¿Crees que se puede fomentar desde la práctica artística una reflexión crítica que cuestione estos modelos?

**JP:** No creo que sea fácil responder a una cuestión tan compleja. Entiendo que una sociedad que pueda propiciar una reflexión democrática genuina sería el mejor antídoto contra modelos sociales asfixiantes y abusivos o contra políticas culturales manipuladas o carentes de significación humana. Obviamente, la realidad no se presenta de manera tan simplificada ante nuestros ojos. La aceptación de ciertos modelos sociales basados exclusivamente en el éxito personal a toda costa puede desatender y desplazar aspectos éticos, humanos y políticos importantes. Este modelo hipercompetitivo e hiperindividualista al que haces referencia no es más que un reflejo de los márgenes económicos en los que, por desgracia a veces, tenemos que desenvolvernó. Tampoco es raro ver, y esto es ciertamente muy peligroso, cómo estos modelos son irreflexivamente aceptados y alentados por el propio sistema educativo. El circuito profesional del arte y la propia industria de la gestión cultural tampoco escapa a estas circunstancias. De todas maneras tu pregunta sigue siendo compleja e inabarcable. Difícil. Las fórmulas mágicas definitivas en política cultural fueron abandonadas hace ya algún tiempo por la democracias maduras. Creo que una posibilidad bastante realista sería detectar las experiencias de gestión que hayan resultado positivas y significativas en museos, galerías e instituciones culturales e intentar prestarles seria atención con la idea de aprender de ellas. Estudiar las razones de su éxito, sus medios para acercar la producción cultural a los ciudadanos, su capacidad para generar disfrute e interés por la cultura, etc. No se me ocurre nada mejor. Toda obra de arte se completa cuando el público la recibe, pero creo que en tus obras ese espacio para la recepción está bastante más demandado que en las de otros muchos artistas. ¿Podrías contarnos alguna experiencia donde el proyecto haya crecido después de su instalación y exhibición? Los proyectos, en los que con mayor claridad la experiencia se va conformando y ampliando incluso posteriormente a su presentación, son las emisiones de radio. Estos proyectos consistieron en actuaciones en el espacio del museo (habitualmente una instalación) acompañados de una segunda experiencia de colaboración en forma de programas de radio que podía extenderse de uno a dos meses. En estos programas participaron voluntariamente mu-

chas personas que, atraídas por la propuesta, se sumaron a la experiencia de diálogo abierto e intercambio mediático que supone la radio. Los temas abordados en las diferentes emisiones eran variados: política cultural, salud mental, asistencia a menores, relaciones con el mundo islámico, inmigración ilegal, violencia de género, etc. Previamente a las emisiones, me ocupé personalmente de organizar los programas, trabajar con los colaboradores en la elaboración de los guiones y convocar a los diferentes invitados. Los colaboradores eran jóvenes estudiantes de periodismo o de arte. Por lo general las emisiones salieron bien, a pesar de la falta de experiencia en el medio, tanto mía como de los participantes. Las emisoras eran por lo general radios comunitarias no comerciales (Valladolid y Vejer de la Frontera) y bastante profesional, en el caso de las emisiones realizadas en Ondajerez de Jerez de la Frontera, Cádiz. Cuando trabajo en proyectos con radio toda mi energía está puesta en organizar, apoyar e incentivar a los colaboradores. Preparar los guiones, convocar a los entrevistados y coordinar el encuentro entre los profesionales de la emisora y los jóvenes voluntarios es básicamente mi acción. Posteriormente, en la realización concreta de los programas me gusta pasar a un segundo plano. En algunos casos, yo ni si quiera estoy físicamente presente en el momento de la emisión de los programas. El proyecto pasa a manos de las personas que lo han organizado. Son los jóvenes periodistas o los jóvenes artistas los que toman el protagonismo y llevan a cabo la experiencia. También claramente algunas ediciones de posters editados por mí se van ampliando y articulando sin total control por mi parte. Nunca sé a dónde finalmente van a parar estos eslóganes impresos. Aunque sí sé que los espectadores los han cogido de la sala de exposiciones y, en cierta manera, leído y distribuido.

**JY:** Pasando ahora a la exposición de Santa Lucía, me gustaría empezar por la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Si tu obra pretender hablar de alguna manera de derechos humanos parece evidente que lo mejor es ir a uno de los textos fundamentales de los mismos, aunque sea, me parece, bastante desconocido o, por lo menos, olvidado, cuando es un documento extraordinario en todos los sentidos, incluso en su redacción. ¿Cuál es tu relación con la declaración de los derechos humanos y cómo te decides a utilizarla?

**JP:** Bueno, la relación que tengo básicamente con la Declaración Universal de los Derechos Humanos es política. Los llevo en mi cartera. Viajo siempre a todas par-

tes con esa pequeña declaración en mi bolsillo. Me gusta leerlos de vez en cuando, posiblemente para activar mi conciencia. Propuse hacer este mismo proyecto en Shen Zhen, China, el pasado año 2007. La Fundación que me invitó a trabajar allí vio serios problemas en el proyecto. Me comentó el director de dicha Fundación que los Derechos Humanos eran un tema “políticamente sensible”. Que tendría problemas con la policía si intentaba llevar a cabo la acción en las calles. Y que probablemente él, a pesar de ser alguien importante dentro del Ministerio de Cultura en Pekín, también tendría problemas. Obviamente abandoné el proyecto. Cada vez que leo esta Declaración promulgada por Naciones Unidas en 1.948 y hoy, aceptada por la casi totalidad de los países del mundo, pienso en la cantidad de sufrimiento y crueldad que hay en la historia del ser humano. La propia Declaración es una lección de historia en sí. Me emociona pensar en ella como uno de los textos políticos modernos más importantes. No es concebible hoy día una acción política democrática y de justicia que no esté basada en estos Derechos. Me alegra poder llevar a cabo este proyecto ahora en Sevilla. Aquí no creo que nadie se escandalice al leerlos.

**JY:** La distribución de los posters con la declaración de los derechos humanos en la sala de arte ya cumple con una función informativa y hasta formativa, pero además está prevista su distribución en varios institutos de la ciudad. Este es un gesto simbólico, quizás pequeño pero de alguna manera ejemplar. ¿Cómo piensas realizar esta actividad que sin duda lleva un gasto de energía considerable y que, aunque forme parte de la exposición, no podrá verse en la Sala Iniciarte?

**JP:** Bueno, tampoco es tan agotador como sugieres. Es cuestión de cinco días. A día por Instituto de bachillerato. Sí, la idea es realizar una distribución de esta información en cinco centros de enseñanza de Sevilla de diferentes zonas de la ciudad. Hacer una pequeña presentación de los Derechos y de su historia e intentar que el máximo número de jóvenes estudiantes convocados tengan la oportunidad de leer la Declaración. Es una acción simple. 10.000 carteles son muchos. No creo que haya tanto público en la Sala de Iniciarte como para agotar la tirada. Tampoco quiero que queden posters sin distribución. Así que iremos a los institutos a repartir información. Posteriormente, si alguno de los estudiantes se siente interesado por el proyecto está más que invitado a la exposición en la sala. Si alguno de esos alumnos va a la sala Iniciarte se encontrará dentro con un cercado de valla metálica de bastante altura que ocupa casi toda la nave

central de la antigua iglesia y parte de las laterales, dejando un espacio relativamente pequeño alrededor para poner circular entorno a ese espacio cerrado.

**JY:** Una versión de la misma pieza la instalaste en China, ¿qué diferencias encuentras en instalar una obra de este tipo en lugares tan diferentes como China y Sevilla?

**JP:** Cuando propuse hacer el proyecto sobre los Derechos Humanos en China y fue denegado, mi comentario en todo momento era el mismo: este proyecto no está exclusivamente pensado para China y su situación política. El proyecto tiene sentido en cualquier país o lugar ya que atañe a todos trabajar en la mayor presencia y ejercicio de los Derechos. Volver a cerrar el espacio con una valla metálica e iluminarla con focos de luz verde igualmente tiene sentido. No es repetir la misma acción. Es usar los mismos elementos en un nuevo lugar con nuevas condiciones, posiblemente nuevas implicaciones y lecturas. La diferencia más clara es que en China no pude presentar la edición de los Derechos Humanos como parte de la instalación ya que fue imposible por cuestiones de carácter político. Para mí lo realmente interesante es primar la experiencia de tridimensionalidad que se puede lograr cerrando el espacio de la manera que lo hago. Conectar esa experiencia a la reflexión sobre el espacio público, la vida política y de los Derechos. Esta es mi intención.

**JY:** Recuerdo otra obra tuya donde utilizaste este tipo de vallas. En la instalación de 2003 en la sala Imagen de Sevilla, titulada “Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz”, también usabas una valla metálica, pero allí tenía casi un sentido urbanístico, de señalización de frontera entre la ciudad y sus límites periféricos. Ahora, creo que las interpretaciones pueden ser más complejas. ¿Qué sentido tiene para ti que aquí la valla delimite un espacio cerrado?

**JP:** Bueno, tu pregunta habla de la complejidad que la confrontación con el objeto de arte y su experiencia supone. Imagino que todas las posibles lecturas que apuntas se darán en la mente de los espectadores. Mi intención no es provocar una lectura unilineal dictada por mí y mis intereses. Más bien lo contrario. El espectador visitará la exposición en la que los diferentes ingredientes (instalación, posters, fotografías, texto en el catálogo, comentarios, etc.) configurarán una experiencia y aportarán información

suficiente como para poner en marcha un posible proceso de reflexión. Sorpresa, interés, indiferencia, rechazo, y hasta por qué no decirlo, indignación podrán darse. ¿Quién puede controlar eso? Imagino que hago lo que hago, no para ser fácilmente aceptado, sino para poner en marcha estos procesos humanos de transmisión y confrontación que son propios en la experiencia artística. La univocidad es una posibilidad pero no la única. Lo extremo, la ambigüedad, el cúmulo de lecturas, etc. pueden darse y configurar la experiencia. Bueno, digamos que, por lo general, es así como ocurre. Quizás también las fotografías de las manifestaciones y los posters de la Declaración de los Derechos Humanos sean indicativos del sentido no sólo del recinto vallado sino de toda la exposición. Están, sin duda, pensadas para provocar la reflexión del espectador. Lo que hago básicamente es presentar en el ámbito del circuito artístico profesional mis intereses que por lo general tienen que ver, aunque no siempre, con cuestiones políticas. No puedo dirigir las lecturas. No puedo crear una lectura única de la experiencia del espectador. En todo caso puedo dar claves, información de mis intenciones, explicar y mostrar hacia dónde se dirigen mis intereses. Será a partir de esto que el espectador podrá sacar sus propias conclusiones. La experiencia artística que yo planteo no se diferencia mucho básicamente de cualquier otra. Si el espectador la confronta sin ánimo crítico posiblemente no pueda sacar nada en claro. En cambio, si la experiencia plástica y espacial que la instalación propone despierta el interés y la curiosidad (y para esto está pensada), pondrá a los espectadores en una mejor disposición para una reflexión positiva y enriquecedora.

**JY:** Si no te importa, me gustaría incidir un poco más en esa relación entre experiencia y lugar. Estamos en febrero de 2008 en Sevilla, hablando de una exposición que se mostrará en mayo en el espacio Iniciararte, en la antigua iglesia de Santa Lucía. Este es un espacio que pretendes alterar con tu intervención para hacerlo más explícito y provocar una experiencia física que después podrá ser también estética, ética y hasta política. ¿Es esta experiencia del espectador la que buscas más que la adecuación de una obra al espacio dado, un lugar dentro de otro lugar?

**JP:** Todos los ingredientes de la exposición son importantes para la experiencia: espacio, posters, fotos, textos, etc. Al cerrar el espacio ocurre que “el espacio aparece”. La valla impone un límite físico pero no visual. El espacio de la sala ocupado por luz verde es seccionado por el límite físico que supone la valla. Los espectadores se ven



limitados en su tránsito. El espacio que habitualmente debería ser ocupado por ellos ahora permanece cerrado y sólo visualmente accesible. La presencia del límite físico, que es la valla metálica resaltada por la iluminación verde, podría tener, en una primera mirada, una lectura negativa, alarmante, agresiva. He de asumir ese riesgo porque el efecto final buscado es “hacer aparecer el espacio”. Sería como el efecto de un diagnóstico de enfermedad grave en la vida de una persona. En principio devastador. Quizás después revelador del gran valor y el amor que tenemos por nuestra existencia humana. Pretendo hacer aparecer el espacio cerrándolo, negándolo a los espectadores. Espero que la tensión de la experiencia espacial ponga en marcha el proceso de curiosidad y cuestionamiento. También podría ser una analogía de lo que supondría habitar un espacio público carente de derechos. Como dice Hannah Arendt: “ El espacio público no funciona con profecías sino con advertencias.” La obra no construye un lugar o, como tú apuntas, otro lugar dentro del lugar. La instalación intenta evidenciar, hacer más patente y obvio el espacio a partir de una limitación. Intenta desvelar la tridimensionalidad en la que nos desenvolvemos, que es física pero también social. Los otros ingredientes de lectura que acompaña al espacio cerrado son el texto de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y las fotografías de las manifestaciones. Imagino que es desde este lugar de reflexión política y humana que debe ser leída la instalación.

#### NOTA

*Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, Carteles Informativos & Emisiones de Radio.* El catálogo editado con la ayuda de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en junio de 2007 es un detallado repaso de las obras y proyectos de Jesús Palomino en los últimos años. Además de numerosas ilustraciones, cuenta con textos de Armando Montesinos, Rosa Palomino, Charles Citron y una conversación entre Jorge Casanova y Jesús Palomino.

## **V. Una conversación entre José Iges y Jesús Palomino**

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC Sevilla, 2009.

**José Iges:** Estamos ante la primera instalación sonora de tu carrera. Se muestra en un curioso formato de exhibición en eventos puntuales, y no en continuo durante un periodo determinado, como suele hacerse habitualmente en este género. De esta manera la instalación cumple con el requisito para serlo de dialogar estrechamente con el espacio que la alberga, pero lo hace con la singularidad temporal de la acción o del concierto. ¿Cuál es el motivo de esa decisión?

**Jesús Palomino:** Lo primero que hice al recibir este encargo, fue comenzar a definir claramente cómo no quería realizar el proyecto. No quería hacer uso de ninguna de las salas del museo. No quería proponer un proyecto de producción elevada y compleja, ni proponer una intervención de alto impacto, sino que ésta fuese sutil e inclusiva con el entorno. Tampoco quería un proyecto que tuviese presencia constante y que perdurara físicamente por lo que conlleva de mantenimiento, etc. Todo esto nos llevó a definir el proyecto como una intervención temporal haciendo uso del sonido al aire libre en la hermosa y desconocida Huerta del Monasterio de Santa María de las Cuevas, en la Isla de la Cartuja, con la idea de poner en valor el lugar y darlo a conocer al público de Sevilla. Ha sido de esta manera como ha ido tomando forma la propuesta final, que como bien apuntas, dado su carácter temporal se parece más a un concierto o una performance que haciendo uso de una grabación, intentará abrir y desvelar el lugar al público asistente a la convocatoria.

**Jl:** De tu respuesta parece desprenderse un respeto por el entorno que intervienes que me atrevería a calificar de ecológico, al apostar por una presencia discretizada y no invasiva del mismo. Pero en tu propuesta no pienso que te sitúes del lado conservacionista de la ecología acústica, pues no buscas la pervivencia de los sonidos del lugar en un archivo, sino que más bien tratas de poner el acento en ellos para valorarlos estéticamente. En todo caso, ¿no estarás tratando de atrapar al visitante con el sonido para llevarlo a una vivencia más completa del lugar? O dicho de otro modo: ¿el sonido grabado no actuaría más bien como agente desencadenante de una apreciación estética de la Huerta de la Cartuja en su conjunto?

**JP:** A tu primera cuestión respondería claramente que sí. Habitualmente cuando se introduce un elemento de sonido en algún lugar (ya sea una música, una voz, o simplemente ruido) es con la idea de añadir algún “elemento diferenciador” que transforme la percepción del espectador y que cambie el lugar mismo. En el caso de la Huerta de la Cartuja mi intención era introducir un elemento diferenciador de audio sutil, no invasivo, por medio de una grabación ambiental del lugar mismo (los elementos básicos reconocibles son pájaros, aviones, tráfico, helicópteros y ambulancias, el viento, etc.) Desde las primeras visitas a la Cartuja la huerta me fascinó, no tanto por su diseño de jardinería particular, que no deja de ser un espacio vegetal concebido para el cultivo de frutales, si no por su serena vibración y calma en medio de una de las zonas de máxima actividad económica y urbanística de la Sevilla moderna. El lugar me pareció completo en su sencilla disposición y pensé que ninguna cosa podría ser añadida para supuestamente “mejorarlo con la intervención del artista”. Considero que la huerta posee un gran valor; el valor de un espacio vegetal en medio de la ciudad, tranquilo, abierto y con el encanto de los lugares que han permanecido largo tiempo inalterados. Reproducir el sonido del lugar mismo era invitar a los espectadores a disfrutar de la huerta tal y como es propiciando un ejercicio de reconocimiento y apreciación.

**Jl:** Dado que tú intervienes el lugar con una grabación de los sonidos de la propia huerta, de algún modo estás devolviéndole lo que ya es suyo. Es un poco como sucede con las dedicatorias, al decir de Borges: “no se da sino aquello que ya se ha dado.” Tu decisión me hace también recordar lo que John Cage recomendaba a los compositores cuando les advertía que cualquier añadido que hiciesen a los sonidos del entorno –natural, urbano o industrial– sólo conseguiría empeorarlo. No iba Cage tampoco en la línea conservacionista de Murray Schafer, sino en la zen de la “no intención”. Más allá de tu línea personal, avalada por otras intervenciones marcadas por lo sutil, ¿has tenido otras influencias a la hora de abordar este proyecto del modo en que lo haces?

**JP:** Por lo general cuando abordo un nuevo proyecto me documento sobre las obras, los autores o los precedentes que pudieran tener alguna relación cercana con la idea o con lo que sospecho puede llegar a ser la idea. En esta lista, por supuesto que fue John Cage el primero en aportarme pistas para un posible uso del sonido. Me fascinan sus obras textuales, conferencias y poemas en los que explica e ilustra su vinculación con los sonidos, la historia de la música y el budismo zen. Muy reveladora es su obra

4'33" del año 1952 en la que hace uso exclusivo del silencio como material compositivo (en YouTube puede encontrarse una versión interpretada por David Tudor). En cualquier caso, son muchas y variadas las influencias que pueden llegar a afectar mis decisiones a la hora de definir una idea. Es un proceso bastante afín a cualquier otra actividad creativa. Nunca llegas a saber cuál es la influencia definitiva. Personalmente mezclo mucho tipo de fuentes de información, conocimientos y experiencias cuando trabajo. En este caso podrían ir desde las intrigantes composiciones de Morton Feldman, a las ideas sobre la percepción, el espacio y la luz de James Turrell, el concepto de espacio "antiilusionístico" en Donald Judd o las nociones de "apertura al sentido" acuñadas por el cabalista Marc-Alain Ouaknin. Como puedes ver, las influencias se disparan en muchas direcciones sin poder determinar claramente cuál de ellas adquiere mayor peso.

**Jl:** Sin duda en este trabajo confluyen distintas líneas de fuerza. Me interesa volver por un momento a lo perceptivo, y es que no puedo evitar imaginar al oyente de tu obra discriminando entre los sonidos del entorno que escucha "del natural" y los que le brindas a través de los veinte altavoces que conforman tu instalación. ¿Acaso podríamos hablar ahí de un cierto "figurativismo sonoro", o quizá la huerta sea más bien para ti un objet trouvé? En cualquier caso, se produce una tensión perceptiva que tiene consecuencias estéticas. Estamos ante una inevitable confrontación entre una realidad y su doble tecnológico, aunque el sonido grabado no es como la foto de un lugar. A propósito de ello, me gustaría también preguntarte cómo ha sido tu experiencia de grabar en ese espacio y cuales los criterios seguidos para realizar dicha grabación.

**JP:** Si fuera posible denominar un sonido como "realista", es así como se debería llamar la grabación que se reproducirá en la huerta; "realista" como contrapuesto a "ilusionista" o "ficcional", ya que la grabación se reduce a una toma continua del sonido ambiente del lugar en un día normal de primavera. La grabación se llevó a cabo ininterrumpidamente el día 2 de abril de 2009 de 8:30 de la mañana a las 18:00 horas con tres micrófonos de diferente sensibilidad ubicados entre los naranjos en el centro de la huerta. La duración total de la grabación es de 8 horas. La edición final no ha sido cortada ni se ha introducido ningún efecto especial. Sólo se han matizado mínimamente en algún momento los efectos molestos del viento, el tráfico, el intenso sonido de los helicópteros y el excesivo rumor de la ciudad. Digamos que se ha dejado la grabación tal y como se registró en el proceso directo de captación. Mi intervención en el audio

registrado ha sido mínima. También yo tengo curiosidad por ver qué ocurrirá cuando el espectador perciba simultáneamente los dos audios que son bastante parecidos y cercanos en elementos. Era mi intención buscar esa tensión perceptiva y conceptual entre experiencia y reproducción; entre la percepción fenoménica directa y el reconocimiento que supone el doble reproducido por los altavoces. Lo veremos cuando ocurra la presentación in situ y ése será el momento realmente “experimental” de todo este proceso.

**Jl:** Si bien ésta es tu primera instalación sonora, tengo noticia de que algún proyecto tuyo anterior se orienta hacia lo sonoro, ¿es así?

**JP:** Sí, he utilizado en varias ocasiones las emisiones radiofónicas como medio artístico. Por lo general, han sido proyectos colaborativos colectivos en los que junto a jóvenes artistas o jóvenes periodistas hemos llevado a cabo programas de radio con contenidos de carácter social. Estos proyectos los he hecho en Camerún, Valladolid, Vejer de la Frontera, Jerez y Sevilla. Es muy interesante la dinámica de grupo que se genera y muy gratificante el poder acceder a un medio como la radio para expresar desde ahí opiniones diversas y libres basadas en la curiosidad de los colaboradores por unos temas concretos. Es sencillamente divertido. Por cierto, estuve buscando más información sobre Murray Schafer, el creador de los conceptos novedosos de soundscape y sound ecology. Realmente la confluencia de ideas ecológicas y uso creativo del sonido en sus trabajos es reveladora. Mi proyecto, de hecho, converge de una manera azarosa con muchas de las ideas que él ha llevado a cabo a lo largo de su carrera.

**Jl:** Sin duda es así, aunque pienso que con los matices anteriormente apuntados. Pero volviendo a tus trabajos radiofónicos, me da la impresión de que en ellos buscas el desarrollo de tus propias posiciones estéticas dentro de un manifiesto interés por lo social y de un proyecto grupal. Todo esto se conecta con el trabajo que aquí nos ocupa, pues si en él tú eres el responsable absoluto, la colaboración de los técnicos es esencial. ¿Qué has aprendido de esos proyectos colaborativos y en qué están influyendo en tu trabajo actual y en tu actitud como artista?

**JP:** Parecerá un poco extraño pero lo más significativo que he aprendido de mis experiencias de radio en colaboración con otras personas es el enorme valor y la valiosa energía de la curiosidad. Siempre he considerado que la curiosidad debería ser el senti-

miento y el motivo principal de nuestra relación con el conocimiento y por extensión con la educación y la formación humana. Siempre he soñado con un tipo de dinámica grupal en el que cada individuo pueda aportar e interesarse por la colaboración como vía de aprendizaje, disfrute y encuentro con los demás. Los programas en su mayoría se realizaron en radios locales no comerciales aunque una vez se consiguió realizar en Onda Jerez, una emisora de perfil muy profesional. Los temas de las diferentes emisiones fueron, entre otros: la enfermedad mental, la responsabilidad social de la gestión cultural, acogida de inmigrantes, la función social de la cultura, ayuda al desarrollo, las instituciones penitenciarias, la violencia de género, el racismo, trastornos alimenticios, la vida de las personas sin hogar, el Islam, etc. Para cada uno de los temas a abordar se invitaba a uno o varios especialistas en su campo para explicar y compartir su experiencia personal y profesional. Los jóvenes colaboradores – estudiantes de arte o periodismo– se encargaban de elaborar los guiones y, en muchos casos y a pesar de la inexperiencia, de realizar ellos mismos la locución de los programas. Yo me encargaba de la búsqueda de invitados, de la coordinación de las emisiones y del contacto con los responsables de las emisoras. El proceso siempre conllevó un gran esfuerzo de producción, pero finalmente también de gran satisfacción para todos los implicados, en la mayoría de las ocasiones. Para mí en todo momento lo importante era generar un ambiente humano positivo y de alegría con el que llevar a cabo la experiencia en la radio.

**Jl:** Siempre he pensado que la radio es un espacio público y que, como tal, hacer arte en ese medio tiene mucho que ver con el trabajo artístico en una plaza, una calle o un jardín. En el caso de tu instalación sonora para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo estaríamos ante una circunstancia similar. ¿Ello confiere, a tu juicio, unas características concretas en la formulación de la obra que difieren de las que hubieses planteado si esta se hubiese montado en/para una sala interior del Centro?

**JP:** Desde luego que resultaría intrigante haber hecho esta misma propuesta en alguna de las salas del museo. Aunque quizás hubiese sido menos elocuente, en el sentido de que hacerlo “fuera”, en el espacio abierto de la huerta, conecta el proyecto con la totalidad del espacio de la ciudad. En ese sentido me sigo quedando con proponer la idea al aire libre. Hay más vida, más diversidad sonora, se ponen en marcha unas implicaciones de mayor alcance y por ello también más capas de significado y posibles lecturas. Sólo pensando en las implicaciones ecológicas que conlleva la idea tal y como la



presento tiene sentido elegir la huerta como espacio para significar. La cuestión más directa sería: ¿Qué nos está haciendo oír el audio reproducido en la huerta? ¿Puede un simple ejercicio de escucha consciente desvelar alguna de nuestras relaciones con el entorno urbano más inmediato? No sé si conseguiré provocar algo especial o diferente en los espectadores, o si la propuesta pasará sin generar grandes consecuencias. Personalmente, en estos últimos meses, disfruto de una manera muy clara con el silencio. A lo mejor, sólo por esta razón he querido realizar este proyecto.

**Jl:** Cage señalaba que cuando más atronador era el ruido, más próximo y vecino parecía el silencio. Luego quizá podríamos decir que el ruido más intenso sea el olvido. Silencio, olvido... ¿no hay también en tu planteamiento un abandono de ti mismo como autor, una disolución de tu subjetividad en ese afuera de la huerta?

**JP:** Quizás ocurre con esta propuesta que intento prestar atención a lo que viene dado, al entorno de la huerta y sus condiciones actuales. Es un planteamiento sencillo: el lugar me gusta. Poder trabajar en él me resulta en estos momentos muy gratificante. Puedo estar al aire libre en un ambiente tranquilo y apacible. Esto es valorable para mí y creo que la propuesta intenta significar en esta dirección: evidenciar las características valiosas del lugar y conectar esas realidades con un discurso ecológico-urbano de mayor alcance. En el caso de mi propuesta, las decisiones de orden estético atenúan la presencia del “responsable” del proyecto (yo mismo como autor) a favor de otras consideraciones. Mis decisiones estéticas han sido muy poco intrusivas, con lo cual toda la tensión de lectura puede ser derivada y concentrada hacia la experiencia de la huerta y sus sonidos. En mi postura no desaparezco, más bien me mantengo expectante en un “grado cero” de la autoría, limitándome a diseñar un dispositivo estético con el objetivo de dejar a los sonidos sonar en el lugar. Ese sería mi trabajo aquí.

**Jl:** Para ir dando los últimos pasos en esta conversación, yo voy sacando en conclusión de tus afirmaciones que tu obra la has planteado, en una buena medida, como un experimento artístico que tiene aspectos tanto perceptivos como psico-sociológicos. ¿Estás de acuerdo con ello? Y, por otro lado, aunque acaso sea ir en la misma dirección de mi pregunta, no sé si te apetece añadir a lo ya dicho algo sobre ese discurso ecológico-urbano en el que ves inserta tu intervención.

**JP:** Una ecología urbana implicaría el interés por conocer de qué manera la realidad contemporánea de la ciudad está afectando al conjunto de los seres vivos, al medio ambiente y a los procesos de vida en el planeta. Obviamente, también conllevaría intentar equilibrar las relaciones y la vivencia de las ciudades con su entorno. Simplemente escuchar nos puede ofrecer una experiencia sonora inusual del paisaje de la ciudad, de su realidad y su presente. La escucha puede, obviamente, ampliar nuestra conciencia. Creo que lugares como esta huerta son patrimonio vegetal de la ciudad. La primera idea que tuve al visitar el lugar fue la posibilidad de publicitarlo, abrirlo para que cualquier ciudadano pudiera hacer uso de él. Si este proyecto consigue acercar, aunque sea sólo un poco, esta maravillosa huerta a los ciudadanos, pensaré que el proyecto ha tenido una utilidad clara.

#### CRÉDITOS DEL PROYECTO:

Dirección del proyecto: José Lebrero Stals

Coordinación: Luisa Espino de la Peña

Producción: Dámaso Cabrera Jiménez

Estudio de grabación: Doghouse

Diseño gráfico y fotografía: Cero4

Producción: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

## **VI. Una conversación online entre María Peña Lombao y Jesús Palomino**

Catálogo: *Acantilado*(Sobre condiciones de trabajo)

Editado por la Fundación Cajasol. Noviembre 2009.

El diálogo que presentamos a continuación resulta del encuentro entre la crítica de arte María Lombao y el artista Jesús Palomino en Noviembre del 2009. La conversación gira en torno a la obra de Jesús que lleva por título *Acantilado* y que ha sido realizada en el año 2008. Esperamos que el debate abierto entre ambos acerque al público una obra planteada desde el diálogo y el cuestionamiento crítico sobre el lugar de la palabra en el arte actual.

**María Peña Lombao:** El acto de dialogar cara a cara y el interés por la situación laboral de cada persona resultan las directrices que marcan tu obra *Acantilado*: ¿dónde o cuándo comenzó este proyecto?

**Jesús Palomino:** La idea surgió de una manera bastante espontánea e intuitiva en mi primera visita a Irlanda. Un poco por casualidad, un amigo y yo visitamos la Isla de Inis Mór en el archipiélago de la Islas Aran, Condado de Galway. Allí nos encontramos con el acantilado Dun Aeungus (su nombre en idioma gaélico). El lugar, su intensa energía, la impresionante escala y belleza natural nos dejaron impresionados. Realmente es un lugar único y muy particular. Allí mismo aquella tarde en Dun Aengus llegó a mi pensamiento una imagen muy intensa: vi a otro amigo mío, Armando Montesinos, sentado en una silla al borde del acantilado hablando sobre condiciones de trabajo con el paisaje del mar de fondo. Fue de esta manera tan sencilla como surgió la idea. Esto ocurrió en junio del 2007. Un año después en mayo de 2008 la Fundación Cajasol me brindó la posibilidad de realizar este proyecto de video y así lo hicimos. Digamos que fue el encuentro y la experiencia directa del paisaje el que puso en marcha mi proceso creativo. En este caso tuve lo que coloquialmente conocemos como un “flash”, “un flechazo”, una potente intuición que adelanta como imagen mental lo que habrá de ocurrir en la realidad.

**MPL:** Es curioso como ante una vista emocionante y en compañía, cada uno piensa y actúa de manera diferente; unos se acuerdan de personas concretas y guardan silencio, otros hablan y señalan con el índice los motivos que les llaman la atención o

llaman por teléfono para comunicar su maravillosa situación geográfica. La influencia del espectacular paisaje te conduce a elaborar una serie de entrevistas sobre las condiciones de trabajo. Si la entrevista te la hicieran a ti: ¿qué contestarías? ¿Cuál es el trabajo del hombre?

**JP:** Buena pregunta. Personalmente creo que nuestro trabajo como humanos es desarrollar nuestra sensibilidad, aumentar nuestra capacidad individual y colectiva de conciencia como habitantes de este planeta. Ese trabajo debería suponer también una ampliación de nuestras aún pobres ideas sobre ecología medioambiental, ecología social y ecología de la subjetividad. Por otro lado, presentar a una serie de personas reflexionando u opinando sobre condiciones de trabajo y relaciones laborales al borde de un acantilado con un paisaje marino tan intenso e impresionante de fondo, me sirvió como acción catártica. (Catarsis puede ser definido de una manera sencilla como el efecto purificador que causa cualquier obra de arte en el espectador.) Todos tenemos clara conciencia de las dificultades personales y sociales que siempre ha conllevado la idea y la realidad del trabajo en la historia de la humanidad. Yo sólo pretendía abordar este tema de una manera imaginativamente diferente.

**MPL:** En tal caso, si retomamos el sentido de la definición de catarsis que Aristóteles emplea en su Poética, vemos que el objetivo de la tragedia y de quienes la representaban era producir en los espectadores sensaciones de compasión o terror, de modo que los asistentes salieran del teatro “purificados” o en un estado de elevación espiritual que les acercase a una especie de comunión con los dioses y de comprensión hacia los ideales del hombre, ¿de qué modo crees que les afecta a los espectadores Acantilado? ¿te gustaría obtener algún tipo de respuesta por parte del público?

**JP:** Creo que sería difícil prever de antemano las posibles reacciones de un público ante mi obra. De todas maneras, no creo que eso forme parte de la tarea del artista. Escapa a su control y a sus capacidades. En el caso de este video, *Acantilado*, lo que quería usar como material creativo era la presencia de unas personas que opinan, hablan y expresan sus reflexiones con respecto a las condiciones de trabajo y el mundo laboral. Unas personas que se embarcan en una pequeña aventura, van al encuentro de un paisaje singular en una isla de Irlanda y comparten unos días de trabajo. El video presenta por un lado unas entrevistas y por otro lado las condiciones de producción y

de convivencia que vivimos durante la aventura. Las opiniones que se expresan en las entrevistas no pretender ser ejemplares. Las personas entrevistadas no son expertos especialistas ni hablan con la intención de convencer o adoctrinar. Simplemente opinan y expresan su parecer desde una posición absolutamente personal. Esto es algo que me interesa poner de manifiesto en este y en otros trabajos: existen muchas personas, más de las que podamos pensar, que no siendo “expertas” tienen una opinión y unas reflexiones bien fundadas con respecto a temas de gran importancia. *Acantilado* es un intento de mostrar la cantidad de energía ético-política que vive latente en cualquiera de nosotros y que en muchos casos no es posible de articular en sociedad, bien sea por la carencia de ocasiones, bien por la dificultad actual para vehicular, hacer visible, enunciar o representar esas energías. Por otro lado, la respuesta que me gustaría recibir del público que vea este trabajo es de agrado. Simplemente que les resulte interesante y enriquecedor prestar 22 minutos de atención a lo que allí se cuenta.

**MPL:** Los protagonistas de *Acantilado* tienen algo en común; Kirsten Scully es fotógrafa, Martin Zet y Alberto Peral son artistas plásticos, Armando Montesinos crítico de arte. Tan sólo Julián Vicente Bernal es psicólogo y especialista en Recursos Humanos para empresas, por lo tanto ajeno al ámbito de la creación plástica. Tal vez exista algún motivo por el cual no hayan sido incluidos en el proyecto personas de otros ámbitos; economistas, hosteleros, desempleados, etc.

**JP:** La razón por la cual invité a estas personas y no a otras fue muy simple: los entrevistados son amigos míos, personas en las que confío y que sabía podrían funcionar bien en un tipo de situación como la que yo estaba planteando. La aventura requería un cierto grado de familiaridad ya que la semana que duraría el rodaje conllevaba ciertas dosis de exigencia e incomodidad: exigencia de convivencia continua 24 horas, trabajo continuo de rodaje, varias jornadas de desplazamiento, etc. En realidad, esos días se convirtieron en una expedición creativa al encuentro de un paisaje. De toda la experiencia finalmente resultó el video. Mi intención no fue entrevistar a especialistas en economía, la empresa o las finanzas, o alguien directamente implicado en el tema de las condiciones de trabajo como un desempleado porque eso ya lo hacen los medios informativos. Estaba interesado en mostrar a un grupo de personas que realizan un curioso e imaginativo ejercicio de reflexión, comunicación y desplazamiento. No quería abordar el tema desde el punto de vista del experto altamente especializado sino desde la visión

y la opinión de personas normales, ciudadanos de a pie. Presentar reflexiones que, por cercanas y directas, cualquier espectador pudiera entender sin grandes esfuerzos de orden intelectual. Por otro lado, quería generar una dislocación en la imaginación del espectador. El hecho de presentar a varias personas hablando sobre condiciones de trabajo (y en definitiva sobre conceptos económicos) en el acantilado provocaba una intensa descontextualización del discurso y una intrigante tensión con el paisaje que les servía de escenario. Para mí realizar este video ha sido la manera más eficaz de representar una constante a lo largo de la historia: el cuestionamiento de los medios de producción en relación a la supervivencia humana. Al fin y al cabo lo que el hombre ha hecho desde siempre es sobrevivir en base a su economía, y ese proceso se ha llevado a cabo en relación directa con el paisaje y haciendo uso de él.

**MPL:** La soltura y el ambiente divertido caminando hacia el acantilado de Inis Mór todos juntos, felices y bromeando entre vosotros, contribuyen a ese aire relajado que apreciamos en el video final. Es evidente que os lo pasasteis bien allí. Habláis de la situación laboral desde lejos, de vacaciones podríamos decir. En Acantilado, el aspecto lúdico me parece tan relevante como las entrevistas, o al menos representan dos polos en equilibrio ¿Qué opinas?

**JP:** Tu observación es lúcida. El ambiente de trabajo fue ameno, creativo, amistoso y exigente. Todo al mismo tiempo unido con dosis de naturaleza, largos paseos en bicicleta cada día para llegar a las apartadas localizaciones de rodaje y curiosas conversaciones llenas de humor. Es justo lo que idealmente esperaba de la experiencia. ¿Sabes?: he viajado bastante en mi vida por cuestiones de trabajo. Casi siempre lo he hecho solo. Nunca sabía con seguridad qué iba a encontrar en aquellos lugares hacia los que me dirigía invitado a “hacer arte”. Durante esos viajes, al llegar a algún lugar hermoso y vibrante, siempre surgía la misma idea en mi pensamiento: ¡ojalá mis amigos pudieran estar aquí disfrutando de este lugar! Cuando surgió la posibilidad de llevar a cabo este video vi realizado un sueño personal: estar con mis amigos, disfrutar con ellos del trabajo y de un paisaje hermosísimo. Por otro lado, el carácter lúdico que apuntas era inevitable ya que la experiencia ofrecía todas las condiciones de lo que podríamos llamar una situación de juego. Era eso y no otra cosa lo que intenté provocar llevando a todas esas personas a la Isla de Inis Mór. Trabajar y disfrutar haciendo un video que finalmente mostrase eso mismo: a un grupo de personas con buen ánimo, rigor y alegría,



realizando un trabajo.

**MPL:** También llama la atención el hecho de que actuéis tan libres ante la cámara. Tumbados en la piedra y acercando la nariz al acantilado; o ejercitando el maravilloso acto de tirar piedras al vacío con tus compañeros, (a la de tres!), como colonizadores del paisaje y de vuestra experiencia, ¿qué puede haber de niñez en Acantilado?

**JP:** Creo que nada. No encuentro ninguna relación en el video con la infancia. Todas las personas que aparecen opinando, viajando, montando en bicicleta, bromeando animadamente y tirando piedras al mar son adultas. ¡Eso sí, adultos disfrutando! Supongo que la soltura ante la cámara que apuntas obedece a que la situación no era la de un rodaje convencional. Nadie se sintió intimidado por la presencia de la cámara y cada uno actuó con completa naturalidad ante ella. El mérito de esto se lo debo a Kirsten Scully, la directora técnica del rodaje y la única mujer en la aventura. De hecho hubo momentos en los que Kirsten se hizo invisible y olvidábamos que su cámara seguía grabando. Kirsten Scully, hizo un trabajo fantástico. Eligió las mejores localizaciones para las entrevistas y realizó tomas de sonido muy profesionales y de gran calidad. No fue fácil debido a las condiciones de fuerte viento y frío en el acantilado. El resto del día, después de las entrevistas, se dedicaba a seguir al grupo a todas partes encargándose de realizar lo que podríamos llamar un diario de la aventura. Las tomas se iban definiendo sobre la marcha y casi todo el proceso de rodaje se llevó a cabo de una manera bastante espontánea. No había un guión predeterminado ni rígido. Simplemente al llegar a la isla dimos prioridad a la filmación de las entrevistas para aprovechar la mejor luz. El resto surgió de manera muy intuitiva y fluida.

**MPL:** *“Trabajo es aquello que no te queda más remedio que hacer”*, dice Armando Montesinos, ¿opinas lo mismo? Acantilado fue un proyecto, un trabajo, ¿no?

**JP:** Fue un trabajo que hice con placer. A veces hago algunos proyectos que no resultan ser tan placenteros. No podría asegurarlo categóricamente pero, en mi caso personal, por lo general disfrute del proceso y resultados positivos casi siempre van unidos.

**MPL:** Tal vez de la convivencia en Inis Mór surgieron nuevos proyectos... Si te

ofrecieran volver al mismo acantilado a desarrollar otro trabajo placentero, ¿sobre qué ideas te parecería interesante seguir insistiendo y cómo las desarrollarías?

**JP:** Bueno, en realidad no sé si tendría sentido volver a localizar un nuevo video en el acantilado de Inis Mór. Tendría mayor sentido buscar otras localizaciones que motivaran por su intensidad paisajística y su particularidad nuevas ideas. De hecho, he propuesto hacer un trabajo de características similares en Texas en la frontera entre Estados Unidos y México que se titulará *Río Grande (On Working Conditions)*. Este nuevo proyecto conllevará también nomadismo, aventura creativa en colaboración, desplazamiento de personas invitadas a ser entrevistadas en localizaciones naturales en la zona del Río Grande, reflexión sobre el mundo del trabajo y otros conflictos sociales. Los paisajes en esta zona fronteriza de Río Grande son de una belleza impresionante y de una virginidad prácticamente inalterada. Al mismo tiempo, las condiciones humanas y sociales en estos momentos son altamente conflictivas por temas de todos conocidos como la inmigración, el narcotráfico, la violencia, el racismo, el choque cultural, etc. La presencia de la frontera condiciona la mayoría de las actividades humanas en aquella parte del mundo. Mi intención es realizar un video en el que el paisaje sea presentado en relación a las problemáticas que en él se dan. Un video en el que se entrevistará a personas especialmente invitadas a reflexionar sobre todos estos conflictos en el entorno social y territorial de Río Grande.

**MPL:** Lo cierto es que desde *Acantilado* hasta tus propuestas más recientes, parece como si dejaras hablar a las personas a través del paisaje, como si hablara el paisaje en boca de la gente... Retomando la pregunta fundamental sobre “¿Cuál es el trabajo del hombre?”, de todas las respuestas a tu entrevista resaltaría la de Kirsten Scully: “*El trabajo del hombre es la supervivencia*”. ¿Dirías que la creación de obras de arte puede representar un modo de sobrevivir nuestro paisaje cotidiano?

**JP:** Personalmente, la opinión de Kirsten Scully acerca de la supervivencia como trabajo primordial del hombre en la tierra, me llamó poderosamente la atención. De hecho, nunca había pensado en ello de esta forma. Su reflexión en el video sobre el camino destructivo andado por nuestra cultura y la explotación insostenible del mundo natural, me pareció de lo más oportuna. Bien mirado, desde que el hombre está sobre la tierra no ha dejado de hacer más que eso: sobrevivir. Y muy a menudo olvidamos, vi-

viendo en países tecnológicamente avanzados pertenecientes a sociedades socialmente sofisticadas, que la base de nuestro desarrollo humano sigue estando sobre la tierra y en relación de supervivencia directa con el aire, el agua, la biodiversidad y el clima. El siguiente paso, como Kirsten bien apunta, será invertir este proceso de destrucción del medio natural que el propio hombre ha puesto en marcha. Lo más complejo del tema es que nadie parece tener muy claro cómo llevar a cabo este proceso de manera efectiva. Mantener nuestros conceptos actuales de economía, política, sociedad, educación, etc. nos imposibilitará cualquier avance. Intuyo que será una revisión que durará décadas antes de que se dé una auténtica transformación de modelos y mentalidad al respecto. Aunque no sé si tendremos tanto margen (y no soy apocalíptico) antes de que los efectos negativos se empiecen a dejar sentir. Contestando a la cuestión de la función de la cultura, permite que me remita a Edward W. Said, profesor de literatura comparada y crítico literario estadounidense. El sostiene que el concepto de cultura reuniría:

1. Todas aquellas prácticas de la descripción, la comunicación y la representación que tienen una relativa autonomía del ámbito de lo social, político y económico y que generalmente existen como formas estéticas cuyo principal objetivo es el placer;
2. También incluiría los elementos más refinados y elevados de una sociedad y que puede ser considerada como la reserva de todo lo pensado y conocido desde el más alto grado de excelencia;
3. La cultura es una vía para luchar contra la destrucción y la extinción.

Lo que Edward W. Said viene a decir es que no sería viable una sociedad sin cultura; el concepto y la realidad de cultura y sus prácticas conllevan en sí mismos la idea de supervivencia y tienen como función el mantenimiento de la vida social e individual por medio del cultivo del placer estético, la excelencia y la afirmación del espíritu constructivo. Entiendo que cuando dices *“la creación de obras de arte puede representar un modo de sobrevivir nuestro paisaje cotidiano”*, quieres decir de *“sobrellevar”*, ¿verdad? ¿De no morir de hastío, tedio, ansiedad, corrupción, pobreza, desesperación, impotencia e ignorancia y miles de negativos efectos posibles en la realidad diaria de cada una de nuestras vidas? La respuesta es sí. Sí, las obras de arte sirven para sobrevivir en

nuestro paisaje cotidiano.

**MPL:** Me gustaría preguntarte, para terminar, en el ámbito artístico, ¿cuál es para ti la diferencia, entonces, entre vivir y sobrevivir? ¿Ya es lo mismo?

**JP:** La pregunta no deja de tener su sentido del humor... Yo intento sobrevivir viviendo en el ámbito profesional artístico y siempre he sentido la fuerte tensión que supone trabajar en la creación crítica de novedad. Es esto lo que hace que la práctica artística, según mi parecer, suponga una actividad de alta exigencia condicionada en todo momento por circunstancias complejas. Al fin y al cabo, el arte es un ámbito mundano y secular vinculado inevitablemente desde el comienzo a la propia existencia de la historia y aún hoy abierto a la actualidad presente. Y está bien que así sea. Creatividad y supervivencia nos recuerdan repetida e insistentemente: “el arte es de este mundo”.

## **VII. Conversaciones sobre arte, política y sociedad.**

Un diálogo entre Juan Ramón Barbancho y Jesús Palomino. 2011.

**Juan Ramón Barbancho:** Algunos de tus trabajos se caracterizan por un interés social, por llevar a tu obra asuntos y discursos de lo colectivo. Pero no son muchos los artistas que se interesan por estos temas, aunque hay ejemplos muy interesantes, tanto en España como fuera. Creo que el verdadero creador debería interesarse más por los que están a su alrededor. Buscar, también, las formas de interesarse por lo colectivo. Tu obra va en este sentido, ¿no?

**Jesús Palomino:** Sí. La dificultad reside en comunicar estos intereses y en proponer obras que puedan ser entendidas con esta orientación, precisamente, y lo digo sin la más mínima nostalgia, en un momento en el que las representaciones de la idea de lo social están redefiniéndose aceleradamente.

**JRB:** El arte es una elaboración colectiva y la creatividad del autor consiste en su capacidad de captarla y expresarla sintéticamente. Cuando te planteas un proyecto como...

**JP:** No entiendo bien el enunciado de tu cuestión. Imagino que te refieres a cómo, a qué orientación doy a mis proyectos. ¿Es eso? En muchos casos mis proyectos tienen una clara orientación social y son presentados a un público dado con la idea de generar una participación de acción o de lectura.

**JRB:** Decía antes que el arte se ha convertido para muchos en un fraude, en algo elitista, pocos lo entienden, y para algunos ni siquiera existe; quizá estemos asistiendo a la desaparición del arte, de una cierta forma de arte. Esto es algo que mucha gente piensa. Incluso comisarios y artistas, viendo mucho de lo que se muestra en ferias y bienales podríamos llegar a pensar esto, pero tu obra, y la de muchos otros, lo desmiente. Qué crees que deberíamos hacer los implicados para cambiar este pensamiento?

**JP:** No creo en absoluto que la posibilidad humana e histórica del arte esté agotada. Todos los profetas que han anunciado su muerte a lo largo de los siglos sólo lo hacían para lucrarse de un vaticinio falso y, obviamente, ventajista. Mientras haya Historia

habrá Arte. Otra cosa es definir de qué manera o qué formas toma ese impulso humano. Sería difícil definir en una somera entrevista qué podríamos hacer al respecto. Yo por mi parte lo que intento hacer es seguir creyendo en la posibilidad de enunciación de los signos que las prácticas de arte contemporáneo me proporcionan. En donde algunos sólo ven un cadáver, yo encuentro unas enormes posibilidades y potencialidad futuras.

**JRB:** Lo cierto es que hay una falta de conexión entre el arte actual y el público general, que tal vez se deba a una falta de compromiso político y social. Con “político” no me refiero a partidos, parlamentos, etc., sino a la res-pública, lo que al público interesa y concierne.

**JP:** Si nos atenemos a lo que concierne objetivamente al público (simplemente atendiendo a los niveles de audiencia), deberíamos concluir que las actividades públicas que más éxito tienen son el fútbol y una televisión de mala calidad. Yo estoy en otro ámbito y la mayoría de los artistas que conozco en el terreno de las Artes Visuales, por el hecho de dedicarse a una actividad caracterizada por ser la más intensa iniciativa privada, también. Yo, por ejemplo, tengo un gran interés por la producción literaria poética. ¿Podríamos concluir que, por ser la actividad poética algo minoritario como es y contar con un bajo número de usuarios, deberíamos desestimarla tal y cómo se da en nuestra sociedad o, cómo decirlo, popularizarla con la idea de que el público acabe acercándose a ella? ¿Podría hacerse lo mismo con el arte contemporáneo? Creo que la respuesta es NO. No creo que haya que cambiar *La Divina Comedia* de Dante para que la gente se acerque a ella; la cuestión posiblemente sea acercar a los lectores al lenguaje de dicha obra con la idea de que en ese encuentro se produzca una transformación, un acercamiento más exigente a la experiencia de la lectura y de la cultura. Para que ese acercamiento se dé hace falta un proceso de educación y formación más consciente y más sensible. Ahí es donde posiblemente las instituciones públicas y privadas deberían poner toda su energía. Esto que digo puede ser un ejemplo extremo aunque contiene en sí la idea que quiero expresar. Si permitimos que las actitudes no formadas, acríticas y sin criterio complejo de esa cosa abstracta y algo amorfa que llamamos público sean las que determinen la producción de los artistas, estaremos perdidos.

**JRB:** El capitalismo ha mercantilizado la obra de arte, ha aislado al arte y al artista de la comunidad en muchos casos, y ha impedido el cumplimiento de su función social.



Ahí está la moda del arte mercancía, el aupar a artistas, los índices de las subastas, etc. Tal vez por eso el mercado y las galerías no se interesen por proyectos colectivos, sociales y participativos y el Estado tampoco es que lo apoye mucho.

**JP:** Creo que haría falta más que un cuestionario de un par de folios para abordar este tema en su compleja realidad. El estado hace lo que puede, el capitalismo también y los artistas su trabajo. Nunca ha sido fácil y en medio de todas esas tensiones históricas que jamás terminan, un hombre o una mujer se detienen a escribir en un papel sus impresiones sobre una experiencia de amor desesperado. Tal y como aparece en el poema de Erich Fried: *“Es lo que es / dice el amor”*.

**JRB:** Parece que el papel que están jugando museos, centros de arte y galerías está alejado de esto. Están empeñados en una carrera de fondo por mostrar, sin interés alguno por de-mostrar, y mucho menos por educar. Pero tu trabajo quiere romper con eso. ¿No crees que se debería operar un cambio en esto, hacer que el arte sea más participativo?

**JP:** Por supuesto. Si se consiguiera hacer participar a más personas de la experiencia de disfrute, producción y expansión del arte se habría logrado una meta humana de dimensiones colosales.

**JRB:** Creo que esto cambiaría si hiciéramos de la cultura un hecho colectivo, inmerso en la vida cotidiana y que se expresa en estilos de vida, modos de pensar y actuar.

**JP:** Absolutamente de acuerdo, Juan Ramón.

**JRB:** John Hospers considera que “no está hecho el arte para ser adorno de paredes o de mesas, sino para ser objeto de contemplación, de reflexión, de estudio...”. Viendo el trabajo de muchos artistas que ocupan los primeros puestos de exposiciones y ventas, parece que al público y a las instituciones les interesa más ese arte “decorativo”.

**JP:** Decorar no es una actividad carente de sentido en sí misma. En este punto me remito a las ideas de Edward Said sobre el concepto de cultura y su función potencial.

Edward Said sostiene que el concepto de cultura reuniría:

1. Todas aquellas prácticas de la descripción, la comunicación y la representación que tienen una relativa autonomía del ámbito de lo social, lo político y lo económico y que por lo general existen como formas estéticas cuyo principal objetivo es el placer.
2. También incluiría los elementos más refinados y elevados de una sociedad y que puede ser considerada como la reserva de todo lo pensado y conocido desde el más alto grado de excelencia.
3. La cultura es una vía para luchar contra la extinción y la destrucción.

Lo que Edward Said viene a decir es que no sería viable una sociedad sin cultura; que el concepto y la realidad de cultura y sus prácticas conllevan en sí mismos la idea de supervivencia y tienen como función el mantenimiento de la vida social e individual por medio del cultivo del placer estético, la excelencia y la afirmación del espíritu constructivo. Como puedo intuir, tanto la idea de John Hospers (de quién desafortunadamente no he leído ningún trabajo) como la de Said apuntan hacia un horizonte de excelencia que parece estar firmemente vinculado a una visión democrática y no sectaria de la idea de cultura y la producción artística. Entiendo que, en ambas visiones, están incluidas de manera abierta, a múltiples y variadas prácticas artísticas todas ellas englobadas dentro de lo que podemos llamar cultura. Un saludo, Juan Ramón, y gracias por la oportunidad de expresar mis ideas a través de tu cuestionario.

### **VIII. Conversación online. Luca Pantina y Jesús Palomino.**

Exposición Sevilla-Palermo / Palermo-Sevilla, 2011.

**Luca Pantina:** Es llamativo que estudiaste Bellas Artes en Cuenca aunque eres sevillano y tu ciudad cuenta con una facultad, ¿a que fue debido esto, por una elección personal o por circunstancias externas a ti? Si fue por una elección personal, ¿podrías contármela?

**Jesús Palomino:** Sí, estudié fuera de Sevilla aunque en mi ciudad hubiera una Escuela de Arte, ocurrió que era joven y tenía ganas de conocer el mundo y abrirme a otros horizontes. Imagino que es algo fácil de entender para cualquier persona que haya sentido la “llamada del arte”. Ocurría también, y estoy hablando de la era anterior a Internet, que la información y la cultura contemporánea no estaban tan presentes ni accesibles en la ciudad de Sevilla o en su Escuela de Arte. Fue eso lo que me animó a trasladarme a Cuenca para estudiar: el deseo de tener una experiencia de aprendizaje con respecto a la cultura y las prácticas de arte contemporáneo más intensa y definitiva. La verdad es que fue una de las decisiones más importantes de mi vida y la que ha marcado el resto de mis actividades como artista.

**LP:** Natural de Sevilla, ¿que opinas del arte contemporáneo en tu ciudad y así como de la situación de los artistas en la misma?

**JP:** Sevilla es una ciudad de clara relación con la Antigüedad y su larga Historia. Esto hace que lo “Contemporáneo” sea a veces simplemente entendido como el último ingrediente, el último ciclo histórico entre otros tantos momentos históricos bastante más brillantes que el actual. Hay creadores y actividad creativa contemporánea pero su presencia se limita al débil papel asignado a la contemporaneidad dentro del juego social de una ciudad de estas características. Contemporaneidad sería sinónimo de pensamiento y de vivencia crítica de la cultura como vía de cuestionamiento y transformación social. Parece que esta realidad de modernidad no corresponde con la idiosincrasia sevillana, eligiendo permanecer en el segundo plano asignado a las ciudades lentas y antiguas. Slow Cities sería una buena etiqueta para vender Sevilla como destino turístico, ¿verdad? Esto lo digo sin ánimo de descalificar sino como una valoración objetiva

de lo que Sevilla para mí puede llegar a aportar en el conjunto de las ciudades del país. En España ciertamente parece que la cultura contemporánea sólo florece de manera más clara y provechosa en Madrid y Barcelona, aunque otras ciudades como Valencia, Bilbao, Málaga, o la misma Sevilla participen de esta peculiar contemporaneidad en mayor o menor medida. Curiosamente, existe un grupo de artistas amplio y activo que proceden de Sevilla, y que consideran la ciudad como un lugar importante para su creación y su actividad profesional... Esto forma parte del particular “caso Sevilla” como ciudad híbrida e intertemporal con una antigüedad histórica y un presente fuertemente vinculados y visibles hasta el día de hoy.

**LP:** Eres uno de los promotores de la Asociación de Artistas Visuales de Andalucía. Personalmente opino que es una magnífica y necesaria iniciativa, no solo en Andalucía sino en todas partes... ¿Qué acogida ha tenido la asociación?

**JP:** La Asociación de Artistas Visuales de Andalucía es una realidad que está tomando forma actualmente. Creo que ha obedecido al deseo de muchos artistas que trabajan en el campo de la producción contemporánea poner en marcha esta iniciativa cuyo principal objetivo es defender los derechos profesionales de los artistas. Por otro lado, tiene la clara función de dar visibilidad social y voz a nuestro colectivo profesional. Esto es muy útil y novedoso ya que nunca había habido ninguna asociación de este tipo en Andalucía. Se está intentando aglutinar e invitar al mayor número posible de artistas con la idea de que sea una Asociación cualificada y realmente representativa de la actividad artística en Andalucía. Creo que va a tener un papel muy positivo y le auguro mucho éxito.

**LP:** Realizas un trabajo muy conceptual, una suerte de “instalaciones-maquinas” utilizando para tu producción materiales muy económicos y asequibles. De temas sociales,

**JP:** Sí, realizo instalaciones *site-specific*, proyectos relacionados con la arquitectura, videos, fotografía, proyectos de radio y sonido, etc. Digamos que lo que me ha ocupado durante estos últimos años son proyectos que abordaban la identidad del lugar y que hablaban de temas tales como los Derechos, la ecología, el papel de los mass-media, etc. La realización de estos proyectos ha supuesto confrontar situaciones humanas

y sociales muy conflictivas (por ejemplo en Serbia, Camerún, Venezuela, China, España etc.); como respuesta a esta confrontación mis proyectos han ido tomando una orientación social paulatinamente más clara. Considero mis proyectos una acción imaginativa y artística que busca aportar vías alternativas para abordar el sufrimiento, el stress, el olvido, o incluso, la resolución de conflictos.

**LP:** ¿Existe coleccionismo del Arte Contemporáneo en Sevilla?

**JP:** Sí, existe aunque obviamente no tenga la solidez, tradición y volumen de ventas de ciudades como Madrid o Barcelona, por citar el caso de España.

**LP:** ¿Qué opinas de mi país?

**JP:** Una pregunta tan amplia como el cielo. Ungaretti, Pasolini, Rodari, Bruno Ma-derna, Scelsi, De Sica, Primo Levi, Pavese, Cesare Sabatini, Elsa Morante, Calvino. Esa es la primera idea que viene a mi cabeza cuando pienso en tu país, Italia. Sería difícil resumir de manera breve en un simple párrafo toda esa compleja y amplia realidad. He visitado Italia en varias ocasiones y podría decirte que Nápoles es una de mis ciudades favoritas...Las calles de Nápoles son una experiencia que no hay que dejar de vivir.

**LP:** ¿En qué trabajas ahora?

**JP:** En la preparación de varios proyectos que espero se materialicen pronto. Estamos preparando un proyecto de emisiones de radio con la Fundación Montenmedio y que contará con la colaboración de los internos del Centro Penitenciario de El Puerto 2 en El Puerto de Santa María, Cádiz. También estoy preparando un proyecto de video que me gustaría realizar en Mongolia sobre la profunda transformación en la sociedad tradicional de pastores nómadas a raíz de la implantación de la economía de libre mercado. Un posible proyecto en colaboración con el Museo Sefardí de Toledo y algunas ideas más que aún de tomar forma y realidad.

**LP:** Alguien que recuerdes porque haya sido importante en el desarrollo de tu carrera o te haya influido de alguna manera.

**JP:** Bueno, he conocido a mucha personas a lo largo de mi vida y entorno al terreno del arte. Artistas que me hayan influido: Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Donald Judd, Miró, Thomas Hirschhorn, los escritores Joseph Brodsky, Edmond Jabès, Edward Said, etc. A miles de influencias positivas que llegan a partir de la obra de otros artistas que han trabajado antes que uno mismo y que sirven positivamente para entender la excelencia en el arte. En cuanto a personas que haya conocido y me hayan influenciado personalmente: Armando Montesinos que fue mi profesor durante el tiempo en la Escuela de Bellas Artes de Cuenca y Francisco del Río, crítico de arte y chief curator en la Fundación Cajasol de Sevilla. Con Armando y con Francisco he tenido la oportunidad de trabajar y realizar proyectos juntos, con lo cual la influencia y el aprendizaje ha sido obviamente más directo. Creo, que mi vida y mi carrera no se habrían desarrollado igual si no hubiese encontrado a estas dos personas tan importantes para mí y mi trabajo.

**LP:** Has viajado y expuesto por muchas partes del mundo. Esta experiencia te hace conocedor de manera amplia del funcionamiento del arte contemporáneo, ¿puedes hacer algún tipo de comparativa con el mismo español? ¿Esto mismo te ha hecho plantearte irte a vivir a otro sitio que no sea Sevilla, o por el contrario te ha reafirmado en tu ciudad?

**JP:** Pertenezco a una familia de viajeros, soy artista en el campo de las prácticas contemporáneas que es lo mismo que decir que soy un agente cosmopolita fascinado por otras culturas, países y la idea del encuentro con el otro. En cuanto tengo la posibilidad de trabajar y realizar algún proyecto rápidamente me pongo en marcha, si hay que viajar, no importa dónde, hago las maletas. Las únicas condiciones por mi parte son condiciones de producción razonables y trato profesional humano. En mi caso, los proyectos siempre han conllevado la realidad del viaje, del desplazamiento físico y cultural. Esto me ha obligado a desarrollar una vida, que podría ser denominada, nómada. (De hecho acabo de publicar un libro titulado *Moving Around (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)* en el que narro mis experiencias con proyectos viajeros.) Sevilla es uno de los lugares en los que desarrollo mi actividad, obviamente un lugar muy importante por haber sido la ciudad en la que he nacido, aunque no es mi culpa porque uno no elige donde nace. Uno elige donde quiere vivir y desarrollar su vida. Yo elegí trabajar de esta manera nómada, que te permite tomar lo mejor durante el viaje



sin perder la posibilidad de retornar al punto de partida. Finalmente, una idea de viaje cíclico que te hace volver siempre al lugar de origen. ¿Ulises? Esta manera de trabajar podría parecer intermitente e irregular, indisciplinada, descentrada y nunca fija en parte alguna. Creo que esto que digo tiene que ver con cierto espíritu de época, un Zeitgeist difuso en el que he elegido hacer mi trabajo y en la que he podido desarrollar proyectos muy particulares y positivos abordados desde esta manera, sobre la marcha.

**LP:** La actual crisis económica está planteando un cambio en muchos ámbitos sociales y, por extensión, de la vida. En cierto modo estos cambios también afectan al mundo del arte, ya que la sociedad es como un organismo vivo en el que todo esta conectado y todo influye sobre todo. ¿Crees que este cambio con respecto al arte se ha producido ya? ¿En que lo has notado? ¿Cómo ves el futuro del arte contemporáneo en España? ¿Crees que las Administraciones e Instituciones tienen en cuenta al Arte Contemporáneo en la situación actual?

**JP:** Las instituciones, a pesar de todo lo criticable que puedan tener, imagino que abordan el tema de la crisis en relación a unas prioridades básicas. El Arte contemporáneo no es una de esas prioridades. El dinero público en estos momentos está destinado al mantenimiento de los servicios sociales mínimos. Desafortunadamente, el arte, la cultura, tendrá que esperar, o vivir de sus propios recursos e ingresos de origen privado hasta que lleguen tiempos mejores. Esto que digo es una descripción rápida del momento y las circunstancias que estamos viviendo actualmente en España. No entro a valorarlo porque sería inabarcable. Dicho esto, creo que el arte y las personas que lo realizan, los artistas, si algo tienen es futuro, en vista de las difíciles circunstancias del presente. Ese futuro, en mi visión pasa por la lección de esta situación actual tan difícil y desértica. Los años anteriores a la caída de Lehman Brothers, septiembre 2008, han sido de una actividad alta y un volumen de negocio en el campo de la cultura extraordinarios. Yo mismo he disfrutado de ellos; yo mismo vislumbraba constantemente el horizonte incierto de tanta “actividad”. Finalmente, yo mismo estoy completamente absorbido por la situación de dificultad: llegó la drástica parada y el cambio de marcha. ¿Sabes cuántas veces ha ocurrido esta situación en los ciclos económicos de los últimos 100 años? Este vaivén loco no puede sino recolocar a los creadores en algún lugar más esencial, más lúcido. Estoy convencido que fruto de esa visión surgirán obras de intensidad y honestidad mayores.

**LP:** ¿Te atreverías a dar algún consejo a un joven artista que viniera a pedirte? En caso que sí: ¿Cuál sería?

**JP:** Sí, me atrevería. No son consejos míos, son consejos de Doris Lessing, la escritora nacida en Persia con nacionalidad inglesa, escritos en una carta a un joven escritor. Ella aconseja al joven escritor que sea él mismo, que no tenga miedo a investigar nuevas formas y caminos incluso con la posibilidad cierta de fracasar. Aconseja de manera valiente “atreverse a fracasar”. Continúa aconsejando no hacer caso de las modas por muy intensas y definitivas que se muestren, escapar de los halagos fáciles y dedicar todo el tiempo que sea posible a trabajar y a buscar una “voz propia”. Yo añadiría que si a todo esto se le suma una mirada curiosa, abierta y atenta a la tradición y las cultura contemporáneas, el joven, la joven tendrá alguna posibilidad de entender y encontrar su espacio en el arte y de camino, por qué no reconocerlo, también en la vida.

## **IX. Conversación entre Amber T. y Jesús Palomino**

Wei Ling Contemporary Art Gallery. Kuala Lumpur, Malasia. Junio de 2015.

**Amber T. :** ¿Cómo ha ido tu residencia hasta ahora?

**Jesús Palomino:** Bueno, creo que la residencia fue muy bien! Debo agradecer a Wei Ling y al personal de la galería por el éxito de la experiencia. Debo felicitar también al propietario del Hotel Wolo por su generosa colaboración con el proyecto. Es importante que el apoyo a las Artes ocurra de esta manera tan generosa. Supongo que ambos, Wei Ling y el propietario del Hotel Wolo, son profesionales en sus respectivos campos haciendo un gran trabajo de apoyo a las Artes Contemporáneas en Malasia. No debemos olvidar que una sociedad deseosa de generar cultura y eventos culturales es una sociedad más humana y abierta, un mejor lugar para vivir; tampoco debemos olvidar que la cultura es una cuestión de placer orientada a la vida, de una comprensión humanística de la vida a través de la estética, la belleza, la participación, la curiosidad... Todas esas cosas son importantes para una sociedad más humana. Entonces, supongo que la Residencia, debido a su carácter internacional y abierto, trajo un poco de eso a Kuala Lumpur, a Malasia. ¡Ya que esto sucedió, pienso que deberíamos felicitarnos!

**AT:** ¿Era lo que esperabas?

**JP:** Bueno, no esperaba nada en concreto... Siempre esperas condiciones razonables, desafiantes y alentadoras para un cumplimiento positivo de tu proyecto artístico. Ya le dije a Wei Ling que si tengo márgenes artísticos razonables y condiciones profesionales para trabajar... ¡Estoy satisfecho! Y, en este sentido, estoy feliz, porque aquí gracias a Wei Ling y la residencia de WOLO las cosas fueron muy bien. Ha sido mi primer contacto con Malasia y la sociedad de Malasia. Estuve un par de veces en Mongolia, y tres veces en China... ¡Malasia era un gran misterio para mí porque no sabía mucho al respecto! A pesar de que el equipo de fútbol de mi ciudad natal, Sevilla Football Club, luce en su camiseta el lema: Visit Malaysia. Ellos ganaron la Europa League este año pasado. Muncha gente en Kuala Lumpur cuando les dije que era de Sevilla, España, ellos ya conocían mi ciudad por ese lema de Visit Malaysia en la camiseta del equipo de fútbol... Ellos sabían más sobre España y Sevilla que yo sobre Kuala Lumpur y Malasia.

**AT:** ¿Qué esperabas descubrir en Kuala Lumpur?

**JP:** Las grandes expectativas siempre son motivo de grandes decepciones... ¡No tenía grandes expectativas, porque de hecho, no es interesante tenerlas! Todos esperamos algo... He viajado mucho en mi vida con mis proyectos artísticos. Procedo de una familia de viajeros y personas curiosas por la cultura. Todavía para mí visitar un lugar, conocerlo tanto como pueda y disfrutarlo, es una de las experiencias más enriquecedoras y placenteras con las que la vida puede recompensarte. De hecho, es una delicia cuando el encuentro con el “Otro” y la “otra cultura” sucede positivamente ... Esta experiencia tiene que ver también, por supuesto, con conocer gente, comprender otros enfoques de la cultura, probar otros sabores, etc. Para mí, esto es de lo que se trata la vida. Me dirijo a cada lugar que visito con mis expectativas básicas razonables y flexibles... ¡Aquí, en Kuala Lumpur, se cumplieron! No podría dar una lista de las cosas que descubrí aquí porque lleva tiempo entender y digerir el viaje de manera inteligente y correctamente... Pero debo decir que aprendí algo importante que aún no sé lo que es...

**AT:** ¿Cuéntame más sobre el trabajo producido aquí en Kuala Lumpur?

**JP:** Sí, el proyecto que hice aquí en Kuala Lumpur se titula Atlas of Abandoned Objects. Bueno, como probablemente sabrás, un Atlas fácilmente explicado es un volumen de impresiones, mapas o planos que ilustran sistemáticamente un tema en particular; o una colección de diversos objetos agrupados o considerados como una sola entidad. Mi Atlas es muy peculiar porque proviene de una actividad muy simple que consistió en pasear por la ciudad en largas caminatas. Eso es lo principal que hice aquí en Kuala Lumpur. Después de un mes visité la mayoría de los diferentes distritos de la ciudad: Kepong, Ampang, Brick Fields, Pudu, Bukit Bintang, por supuesto... Mi objetivo era familiarizarme con la diversidad humana y social de Kuala Lumpur. Caminé, visitando lugares de interés, aunque también me permití deambular al azar o ir a zonas menos céntricas y menos conocidas. Durante estas peregrinaciones, tomé fotografías de los objetos que encontré en mi camino. Mi interés en documentar este encuentro con todas esas cosas en la calle fue artísticamente intencional ya que me despertaba todas las mañanas aquí en Kuala Lumpur con la voluntad de mapearlas, registrarlas a través de la documentación fotográfica. Y todos los días, al regresar al hotel Wolo de mis paseos, observaba con sorpresa la enorme variedad y singularidad de los objetos que había

encontrado. El Atlas de objetos abandonados surgió de esta experiencia errante de observación dentro de la ciudad. Debo agregar que este no es un nuevo método artístico; en Francia lo utilizaron los surrealistas, los dadaístas también, luego en los años 60, los situacionistas guiados por Guy Debord... y ahora yo mismo en Kuala Lumpur. Ya ves, no es algo completamente desconocido... ¡Digamos que es peculiar y desafiante!

**AT:** ¿Cuál es la idea-mensaje principal detrás de los objetos encontrados?

**JP:** Bueno, digamos que no hay un mensaje explícito. Hay un proceso, un método, una postproducción, un enfoque estético particular, etc., pero no un mensaje. La idea se basa en el proceso de búsqueda al azar. Si colecciono una serie de objetos abandonados a través de mis paseos usando documentación fotográfica, y los considero como signos, estoy queriendo significar. Porque, de hecho, significación quiere decir usar signos, combinarlos para obtener un significado. Pero el significado o el mensaje no es mi caso explícito. Esto es especialmente adecuado para las artes visuales. Pero, por ejemplo, la música. Cuando combinas sonidos con silencio y organizas esos materiales de sonido de forma precisa aplicando ritmo, volumen o diferentes timbres, obtienes música. Pero, ¿cuál es el significado de la música? La música es una práctica no semántica. Y eso significa que no traduces la experiencia musical directamente a un significado o, digamos, un mensaje. El significado viene con la reacción provocada por la música, los sentimientos, etc. Mi práctica está intentando volverse no semántica para significar. Porque básicamente pensamos con signos que nos permiten construir y expresar ideas y significados. Esa es la preocupación de la estética visual; yo estoy en este proceso de usar signos visuales orientadas hacia la producción estética.

**AT:** En lugar de recoger los objetos encontrados, los fotografías. ¿Por qué?

**JP:** Mi interés no tiene nada que ver con una búsqueda fetichista de la observación; y tampoco con el amor surrealista por el objet trouvé como un objeto desechado que se encuentra por casualidad y se considera poseedor de valor estético... Mi interés se centra en la colección, la agrupación de lo diverso y disperso. Digamos que me ocupo de la clasificación de los objetos dispersos a mi alrededor. Para este propósito, el registro fotográfico y la documentación son perfectos porque te permiten tener la experiencia completa de los múltiples encuentros fácilmente registrados usando una pequeña cá-

mara digital Canon. Toda esta información digital después puede ser postproducida de diferentes maneras porque, de hecho, el archivo del Atlas de Objetos Abandonados es enorme. Tengo que tomar muchas fotos para seleccionar 48 para la edición de pósters. Pero el Atlas comprende también una serie variada de imágenes fotográficas tituladas Sillas Abandonadas, Ruedas Abandonadas, Botellas de Agua Abandonadas, Objetos Verticales Abandonados, y así sucesivamente. Algunas de esas series fotográficas se mostraron en la inauguración en la galería.

**AT:** Describe tu experiencia a medida que completaste tu trabajo.

**JP:** ¡Fue agotador! ¡Aunque positivo! Esperando poder ofrecer una obra feliz al público!

**AT:** ¿Cuánto tiempo tomó?

**JP:** Un poco más de un mes y medio de caminata intensiva en la ciudad; seis días por semana, seis o siete horas por día de promedio. Algunos días los paseos eran más largos... Un día llegué a Bathu Caves caminando al azar. No planifico con anticipación y no uso mapas con información o ningún dispositivo de orientación. Solo camino con mi pequeña cámara y me pierdo en la ciudad. Después de algo más de un mes de documentación, me llevó una semana diseñar el póster y otra semana más para imprimirlo. *El Atlas de objetos abandonado. Kuala Lumpur*, 2015 es una edición de 500 ejemplares de (84x60) cms. cada uno en cuatricromía sobre papel mate de 120 gramos. El póster fue diseñado para ser distribuido entre el público presente en la inauguración. De hecho, es una obra de arte planeada para ser distribuida gratuitamente. Eso significa que el éxito de la edición de carteles es desaparecer del espacio de la galería. Esto debería significar que el público se los llevó a casa por interés...

**AT:** ¿Qué encontraste interesante en la ciudad? ¿Te sorprendió algo?

**JP:** Bueno, lo más sorprendente no era un objeto, sino un animal. Un animal salvaje, de hecho, que encontré no lejos de Bathu Caves. Era un gran lagarto que salía del alcantarillado. Estaba allí caminando en el agua cuando lo vi porque había un gran agujero en el asfalto que permitía ver una gran tubería de alcantarillado. Aquel gran lagarto



estaba allí chapoteando tranquilamente. De hecho, era un animal realmente hermoso.

**AT:** ¿Hay alguna manera u orden particular en que el espectador deba ver el trabajo?

**JP:** ¡No, no hay ninguna manera particular por medio de la que el espectador deba entender el trabajo! El espectador podría sentirse tan libre mirando la obra final (el póster) como debería sentirse viendo una pintura. Se trata de una experiencia visual y estética a través de la documentación fotográfica el material impreso, ni más ni menos. Pero, la libertad sigue siendo la misma que cuando mirabas una pintura. El póster está muy ordenado y estructurado; es cierto que utilizo códigos minimal para definir algunas de mis obras de arte; pero la imaginación y la comprensión del espectador, espero que sean libres, para disfrutar visualmente la propuesta.

Kuala Lumpur. Malasia. Junio de 2015

**X. “Una de las más claras realidades de la experiencia estética es el diálogo.” Jesús Palomino.**

Una entrevista de Mercedes Pimiento.

13 de Mayo de 2016. Para la publicación *online* Presente continuo:

<http://presentecontinuo.org/entradas/entrevista/259/jess-palomino>

Un martes al mes, mientras el museo está cerrado, el Espai Taller del MACBA se abre gracias a la iniciativa ‘*The Museum is Closed*’, para recibir y escuchar a artistas, curadores y todo tipo de agentes, con la intención de convertirse en un espacio de diálogo y reflexión participativa en torno a las prácticas artísticas contemporáneas. En este contexto, el pasado 3 de mayo tuvimos la oportunidad de asistir a la presentación de Jesús Palomino (Sevilla, 1969), en la que el artista nos guió por un recorrido a lo largo de sus proyectos, desde 1992 hasta hoy. Aprovechamos su visita a Barcelona para charlar con él sobre su trayectoria y proyectos recientes.

**Mercedes Pimiento:** Desde un museo de referencia como el MACBA te invitan a hacer una presentación de tus más de 20 años de trabajo. Después de haber realizado todo tipo de proyectos alrededor del mundo: ¿cómo valorarías el momento profesional en el que te encuentras? ¿Qué te planteas ahora?

**Jesús Palomino:** Diría que me encuentro en un buen momento. ¿Qué me planteo actualmente? No aburrirme, seguir encontrando motivaciones para hacer mi trabajo con rigor y honestidad, no repetirme.

**MP:** Tus proyectos siempre han estado ligados al lugar en el que se desarrollan, tratando de trasladar una visión crítica de la situación social de dichos contextos. Sin embargo, en algunos de tus últimos trabajos podemos apreciar cierto giro hacia una mirada más poética: hacia la poética del objeto en trabajos como ‘*Atlas Of Abandoned Objects*’ (2013-2015), o hacia una poética del paisaje como en tu reciente proyecto ‘*Kalach é Soundscape For Citizens*’ (2015). ¿Cómo se relacionan en tu obra la ética y la estética? ¿Toda estética es política?

**JP:** Son preguntas ambiciosas. Creo que necesitaríamos un par de horas para abordarlas con un mínimo rigor intelectual. Ayer en mi presentación en el MACBA apun-

taba que mis proyectos tienen una clara orientación de tipo social y algunos incluso poseen contenidos políticos explícitos. A pesar de ello, yo no me considero un político y ni tan siquiera soy un activista. Ocurre que algunos de mis proyectos se cargan con contenidos socio-políticos, tomando en ocasiones una cierta estética “agit-prop” (agitación y propaganda). Aún así, lo que realmente me interesa es la estética, y más concretamente, la experiencia estética que se da en el campo de la producción visual contemporánea. Realmente el acento lo pongo en lo estético y en cómo puedo formalizar mi propia experiencia de un lugar, cómo convertir esa vivencia en una forma simbólica, en un signo visual, en un sonido, en un vídeo, etc. Realmente, me interesa mucho la forma y el proceso de dar forma visual a la experiencia.

**MP:** En tu presentación definías la estética con una cita de Rancière...

**JP:** Me parece muy lúcida la visión de Jacques Rancière sobre lo político y lo estético. Según Rancière, la estética es ese «régimen autónomo de la experiencia no reducible a la lógica, la razón y la moral; especialmente abierto a la paradoja, a la contradicción e incluso a la perversidad». Esta cita de Rancière está hablando de un campo de conocimiento aparentemente escurridizo, un conocimiento blando, en contraposición a las ciencias duras u otros campos del conocimiento más ortodoxos. Posiblemente sea esta peculiaridad de la estética la que haya despertado tanta desconfianza y desconcierto en algunas mentes durante siglos. Para mí personalmente, una de las más claras realidades de la experiencia estética es el diálogo, el diálogo que se pueda establecer en torno y a partir de la experiencia estética misma. Cada espectador crea una mirada; cada espectador es diferente. Esa diferencia está abierta al diálogo.

**MP:** A menudo, en tus proyectos propones soluciones creativas y con cierto tono de humor a distintos conflictos sociales. Sin embargo, el arte contemporáneo es un producto cultural elitista, alejado de la mayoría de la sociedad. Podríamos decir que el papel real del arte es el de llamar la atención sobre el propio conflicto e introducirlo en el imaginario colectivo desde una mirada crítica. En un país como España en el que buena parte de la industria del arte ha dependido de las instituciones públicas ¿es realmente posible la crítica a las instituciones? ¿y la crítica dentro de las instituciones? Precisamente, como ejemplo reciente podemos citar el del MACBA.

**JP:** Me imagino que es posible criticar cualquier realidad incluidas las instituciones culturales. Si criticas a la institución y deseas que esa crítica genere un diálogo democrático positivo dependerá de cómo formalices esa crítica. Según mi experiencia personal esa crítica podrá adquirir valor de utilidad o no, podrá tener una performatividad feliz o no, dependiendo del diálogo que esa crítica genere. Toda institución pública posee una orientación, una agenda de tipo político, social, económico, unas personas responsables de la gestión con unos intereses concretos, etc. Incluso aunque trate de ser democrática en todas sus actuaciones una institución siempre posee un perfil más o menos ideológico, y por lo tanto, criticable. Yo creo que la crítica institucional es posible, en muchos casos deseable y, por lo general, socialmente sana. Insisto, la forma en la que resulte dependerá de la habilidad y la intención del artista para activar ciertos diálogos que amplíen positivamente nuestro horizonte democrático. Ni que decir tiene que la crítica democrática como forma y fórmula artística establecida carece de efectividad performativa per se.

**MP:** ¿Crees que realmente la política se preocupa del arte?

**JP:** Si hablamos del ámbito español la casuística es clara. El papel social de la cultura desde la recuperación de la democracia ha estado muy orientado desde las instituciones políticas dependiendo del partido que gobernase en cada momento. Ni que decir tiene que esta gestión en muchas ocasiones ha sido partidista, sesgada y poco rigurosa. Pero eso tiene que ver con que antes de la democracia prácticamente no había vida cultural. El régimen franquista no quería saber nada de la cultura. El hecho de que se intentase estructurar un panorama cultural como elemento integrador de la vida democrática, no me pareció en ningún momento una mala idea. Después ocurrió como en muchos otros campos, en los que se empezó con un programa y una intención, y conforme fue pasando el tiempo esa intención se pervirtió, acabando finalmente en un lugar opuesto al que se pretendía llegar. Hay sociólogos que estudian este fenómeno denominándolo *“the down spinning of organizational intentions”* (la vuelta atrás de las intenciones de las instituciones). Pero esto no ha sucedido sólo en la cultura, ha sucedido en muchos otros campos como bien estamos viendo. Puede ser que la situación actual nos lleve a entender mejor el futuro inmediato.

**MP:** Paralelamente a tus proyectos, que surgen y se desarrollan en un constante

diálogo con sus distintos contextos, durante toda tu trayectoria has desarrollado también un trabajo gráfico (dibujos, collages...) de carácter mucho más introspectivo. ¿Sigues trabajando en este tipo de producción? ¿Cómo interactúan estas dos vertientes de tu trabajo?

**JP:** No, ya no sigo trabajando en ese tipo de obra. Las hice durante algunos años pero sencillamente cambié. Ahora mi práctica podría encuadrarse claramente en la de un artista “postestudio” enfocado hacia la forma de proyecto de orientación participativa. Desde el principio me interesaron estas dos vertientes que apuntas: por un lado, el trabajo de estudio, y por otro lado, los proyectos de arte público. No sé muy bien por qué fue así. A veces no siempre se sabe por qué tu proceso como artista es el que es. Aún así siempre he guardado un gran interés por el color y por el hecho de crear obras bidimensionales simplemente porque me divierten; obedecen a un impulso erótico, erótico entendido en un sentido expandido. Ahora, en la actualidad, hago uso de imágenes fotográficas que también me resultan muy eróticas.

**MP:** ¿No hay ninguna intención de representación en ellos?

**JP:** No, alguna vez he utilizado algún tipo de referencia iconográfica, pero básicamente servían como ejercicios de placer personal con el color y las formas sobre una superficie bidimensional. Eran collages de formas divertidas y sugerencias humorísticas. Efectivamente eran trabajos que funcionaban en el espacio comercial de la galería como obra coleccionable. Después fui hacia otro tipo de intereses y simplemente decidí no hacer eso más. No fue una decisión drástica, fue algo totalmente vivencial y natural en mi proceso.

**MP:** A lo largo de tu carrera vemos aparecer de forma constante la idea de reproducción: desde chabolas y máquinas autoconstruidas con materiales comunes y fáciles de encontrar —de forma que puedan volver a ser construidas en cualquier momento o lugar—, hasta pósters multiplicados que los visitantes de las exposiciones pueden llevarse a casa, o plantillas que se distribuyen entre el público y que a su vez son utilizadas para reproducir un mensaje de forma seriada. ¿Qué función desempeña en tu trabajo la reproducibilidad de la obra de arte?

**JP:** La función es de sencilla distribución. Mil pósters al alcance de mil espectadores o una plantilla usada como herramienta por muchos espectadores tienen una capacidad alta de expandirse visualmente. No tiene nada que ver con la tesis de Benjamin sobre la pérdida de aura de las obras de arte frente a la reproducción mecánica de las imágenes. Es algo mucho más sencillo: mi idea es poner al alcance de muchas personas el disfrute de la obra y la participación lúdica en el proyecto. Mi propuesta de distribución de pósters no es diferente a la manera como lo hacía Félix González-Torres en sus obras.

**MP:** Supongo que comercialmente esto te traerá más problemas.

**JP:** El comercio nunca es un problema. El problema es no tener comercio. Creo que el conflicto básicamente radica en la carencia de alfabetización de cultura contemporánea de los profesionales galerísticos y del público. Es totalmente legítimo que el galerista quiera generar un beneficio económico a compartir con el artista. Si entras en el espacio comercial galerístico es mejor conocer el juego. El problema surge cuando no mantienes un diálogo positivo a través de tu obra con el galerista, y a su vez, el galerista con su potencial público. Si ese diálogo entre el artista, el mundo del arte y el público no funciona, el galerista va a tener mucha dificultad para crear el nicho comercial y social para la obra. Si se crea ese espacio de entendimiento, prestigio y apreciación de la obra, sí es posible que la obra genere beneficios. ¿Cómo se vende un bloque de mil pósters presentado a modo de escultura minimal? No se vende el objeto, se vende la forma. La forma es un guión que dice: *“cada vez que se exponga esta obra habrá que publicar una edición de 1.000 pósters que serán puestos a disposición del público para su distribución gratuita”*. Eso se puede vender perfectamente, siempre y cuando se hayan creado las condiciones de apreciación de la obra por su valor de capital simbólico y cultural, su valor de propuesta contemporánea novedosa, y no por su mera objetualidad.

**MP:** Unos de tus principales temas de investigación es el nomadismo. Has realizado proyectos alrededor del mundo, en lugares como Camerún, Venezuela, Serbia, Texas, China, Mongolia... ¿De dónde viene esa necesidad por trasladarte de un lugar a otro? ¿Cómo se podría relacionar esto con conflictos actuales como la crisis migratoria del Mediterráneo o el cierre de fronteras en Europa?



**JP:** Yo procedo de una familia de viajeros. Mi padre era conductor de tren, ferroviario, y viajó mucho. De joven mi padre hacía la ruta de Algeciras a Gijón atravesando toda España. Volvía a casa después de cinco días de viaje. Eso era muy inspirador para mí y mis hermanos. Su madre era viajera también porque trabajó como azafata de tren. Mi hermano es productor de teatro y ha dado varias veces la vuelta al mundo con sus producciones. Y al resto de mis hermanos nos encanta viajar. Mi padre nos enseñó el amor por el paisaje y el viaje, no de forma abstracta, sino de forma vivencial con sus historias personales y sus maravillosas anécdotas del tren.

Por otro lado, también me convertí en viajero al dejar Sevilla como estudiante para ir a la Escuela de Bellas Artes de Cuenca en el año 1988. Ese movimiento marcó mi vida. Desde entonces nunca ha dejado de ser así: desear ir a algún lugar para hacer algo concreto, ir a un lugar para comunicar algo. Nomadismo contemporáneo.

**MP:** Comentabas en tu presentación que no hablas de un nomadismo romántico, sino de un nomadismo más relacionado con la investigación, con la actitud que puede tener un científico, un médico de una ONG...

**JP:** Un filósofo, un sociólogo, un artista, incluso algún político pueden entrar en esta categoría de *nomadismo* de la que hablo. La socióloga holandesa Saskia Sassen (ella se considera a sí misma partícipe de ese nomadismo contemporáneo) ha publicado recientemente un libro titulado '*Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*' en el que considera que el lenguaje que tenemos para el análisis socio-político de la actualidad no es suficiente para entender lo que está pasando. Sassen, con el término "expulsiones" intenta describir los fenómenos sociales que están expulsando a miles de personas de sus trabajos, de sus tierras, de sus países; personas expulsadas de la sociedad encerradas en cárceles, en centros de refugiados; todas aquellas personas que se quedan fuera de los beneficios sociales, de la posibilidad de bienestar, de la participación, etc. Un proceso global intensivo cuya raíz es de carácter económico. Sassen dice que en la actualidad no tenemos herramientas teóricas para entender lo que está pasando; y por lo tanto, tenemos que "desteorizar". Insiste en la urgencia de "bajar a ver lo que está pasando" para después intentar explicarlo con herramientas conceptuales de alcance crítico efectivo. Y volviendo al tema del nomadismo y Saskia Sassen: ella es profesora en Columbia University de Nueva York, pero viaja por todo el

mundo realizando conferencias y compartiendo sus conclusiones e investigaciones. Y el elemento definitivo del nomadismo del que yo hablo tiene que ver con un tipo de proyecto crítico contra cualquier tipo de dominación o destrucción. Saskia Sassen vive así, es nómada, y no va en camello, va en avión de un lugar a otro del planeta para comunicar sus visiones, sus conclusiones. Su trabajo me parece una de las investigaciones más urgentes y lúcidas de la actualidad.

**JP:** Ha sido muy interesante. Me invitó la curator Zhenia Tchaika, responsable del programa de residencias de la Bienal de los Urales. Participamos doce artistas internacionales invitados para hacer un proyecto específico en Ekaterimburgo que después se presentaría en la Bienal. El programa estaba muy relacionado con el tejido fabril de la región. De hecho estuvimos visitando durante los primeros días de la residencia un número importante de fábricas con la idea de colaborar con ellas. Yo propuse utilizar la compañía de trenes de vía estrecha de Alapayevsk (población situada a 150 kms. de Ekaterimburgo) y desde allí llegar hasta el final de la línea, al último punto al que los trenes de esta compañía viajasen. Ese lugar remoto situado en medio de los Urales se llamaba Kalach. El tren viaja a una velocidad de 30km por hora, parando en cada pueblo y utilizando aproximadamente 14 horas en recorrer ese trayecto. Kalach posee 40 casas, 15 habitantes, y tan sólo 2 horas de electricidad al día que suministra un generador; tampoco hay cobertura de

**MP:** Precisamente, en tu proyecto *'Kalach's Soundscape for Citizens'* (2015), realizado recientemente en colaboración con la Bienal de los Urales, te planteas explorar la frontera de Europa, el límite físico que la separa de Asia, una frontera casi deshabitada, silenciosa. Cuéntanos un poco acerca de este proyecto, cómo es esa experiencia de viajar hasta ese límite del continente, sin móvil ni carreteras funcionales para llegar al lugar. El único elemento de comunicación es el tren, que para allí, pasa la noche, y después vuelve al día siguiente. Yo propuse viajar allí para grabar el sonido del lugar, los sonidos atmosféricos y ambientales de la naturaleza de Kalach. Ese audio de 8 horas de duración se reprodujo en uno de los espacios fabriles colaboradores con la Bienal; concretamente en la fábrica de motocicletas Ural de la población de Irbit. En la fábrica había efectivamente mucho ruido. En medio de aquel espacio laboral ruidoso se reprodujo el audio de 8 horas del espacio natural de Kalach. De este proceso realizamos un vídeo en el que se recoge toda la aventura del viaje, la grabación y la performance.

Todos aquellos lectores interesados pueden ir a este enlace.

**MP:** Y decides registrar ese lugar de una forma muy minimalista, sólo el sonido.

**JP:** Sí. Se oye el viento, las gotas de lluvia, los insectos, algunos motores en la lejanía, unas vacas, el sonido sordo de la atmósfera, etc. Hay también muchos momentos de silencio. En la bienal de Ekaterimburgo se expuso el video pero también la instalación de sonido con la grabación en la que en muchos momentos se oía sólo el silencio de un espacio natural, la grabación del silencio. Efectivamente, un audio con muy pocos elementos auditivos y de bajo volumen. Había mucha calma en el lugar y eso me gustaba.

**MP:** En tu trabajo a menudo tratas de identificar situaciones de desigualdad o dominación, y propones una actitud de resistencia frente a estas situaciones. Sin embargo, en uno de tus últimos proyectos, *'Meeting Berit Ås'* (2015), tu trabajo toma una perspectiva de género que no parecía estar presente en proyectos anteriores. ¿Qué te ha llevado a dar este giro?

**JP:** No es un giro; forma más bien parte de mis intereses, que yo englobo dentro de mi interés por la crítica democrática. Pienso que el discurso feminista que se viene desarrollando desde los años 60 es uno de los discursos críticos democráticos más importantes que existen junto con el ecológico. El hecho de acercarme a un tema feminista forma parte de mi entendimiento democrático de la realidad, de mi interés por las relaciones entre hombres y mujeres, entre madres e hijos, etc.

Una tarde de verano con mucho calor encontré por casualidad en internet un texto titulado: *'Técnicas de supresión del control'*. Era un texto de la psicóloga social noruega Ås. Lo leí y me pareció extraordinario. Vi que era del año 1979 y empecé a buscar información sobre ella. Berit Ås me pareció una mujer fascinante. Más adelante pensé hacer una edición de pósters con su texto y una instalación. Más tarde me otorgaron el premio a la Excelencia Artística del Estado Libre de Baviera y estuve un año trabajando en Bamberg, Alemania; lo primero que hice al llegar fue hacer la edición alemana del texto de las *'Técnicas de supresión del control'*. Allí, la institución que me acogía, la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia, medió con la alcaldía de la ciudad para exponer la instalación con los pósters dentro del propio ayuntamiento junto a la oficina de atención al ciudadano, lo que para mi era un emplazamiento perfecto, en el que cumplía

su función de objeto de arte a la vez que estaba totalmente al alcance del ciudadano. Y después de esta instalación surgió la oportunidad de hacer el video. Y fue genial, porque nunca pensé que a partir del interés por el texto llegaría a conocer a Berit Ås en persona y tener la oportunidad de hablar con ella largo y tendido. El video está disponible en este enlace.

**MP:** Por último, ¿qué nos puedes contar de tus proyectos futuros? ¿dónde podremos ver tu trabajo próximamente?

**JP:** De momento, voy a presentar en la Filmoteca de Navarra el 1 de junio el video de Berit Ås. Hace poco he presentado un proyecto, que aún está pendiente de conseguir financiación, relacionado con Mongolia. He estado en ese país un par de veces y me interesa mucho aquella su cultura. Quiero hacer un video sobre la ley de la propiedad de la tierra en Mongolia. Allí toda la tierra es propiedad del estado. Cualquier ciudadano mongol puede ir con su ganado a cualquier territorio del país y hacer uso de sus recursos. La última vez que estuve me comentaron que había un proyecto para cambiar la ley de propiedad de la tierra. Si esto sucede, sería el fin de una manera de entender la economía y los recursos. En Mongolia básicamente lo que hay es pastoreo, la gente tiene sus animales y viaja de una zona a otra siguiendo los ciclos naturales para criar el ganado. Al parecer, el estado con su nueva ley promete una porción de terreno a cada ciudadano. En el momento en que haya propiedad, y se pueden levantar vallas, esa tradición nómada se iría coartando; los animales ya no podrían atravesar libremente el territorio. Quiero hacer un video sobre eso, sin romanticismo. Estoy interesado en reflejar la transformación de esta cultura, ya que obviamente las consecuencias de una nueva ley de la tierra que admita la propiedad privada pondrá del revés todo esa cultura nómada secular que hace uso de los recursos de una manera más flexible y no privatizada.

Mercedes Pimiento.

Barcelona, 13 de mayo de 2016.

Presente continuo online: [www.presente-continuo.org](http://www.presente-continuo.org)

## **XI. Un diálogo entre Armando Montesinos y Jesús Palomino**

Publicación Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC. Tentativas Críticas. 2017.

Comisariada por Mariano Navarro y Armando Montesinos.

Jesús Palomino nació en Sevilla, España, en 1969. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España (1988-1993) y en la Fine Arts School en Ohio State University (1993); entre los años 2000 y 2002 completó el Master de Artes Visuales International Research Fellowship de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam, Países Bajos. En los últimos años Jesús Palomino ha expuesto individualmente sus proyectos en colaboración con el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos ARTifariti, Tindouf, Argelia; la Bienal de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo, Rusia; en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg, Alemania; el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga; la Open University of Diversity en Hasselt, Bélgica; en los Solo Projects ARCO 09 con la Galería Helga de Alvear, Madrid; entre otros. A sus numerosas exposiciones y proyectos hay que sumar su faceta de escritor que se ha visto reflejada en la publicación reciente de su libro *Moving Around* (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo). Ediciones Los Sentidos, 2010. En estos momentos está preparando la segunda parte de este libro que incluirá proyectos realizados en Noruega, Alemania, Bruselas, Rusia, Malasia y Argelia y estará dedicado a la cultura femenina. Jesús Palomino ha estado desarrollando en los últimos años *LECTURES FACTORY\_Comunicación Crítica de la Cultura Contemporánea*, un proyecto que busca diseminar un entendimiento crítico riguroso de las prácticas de arte contemporáneo a través de la organización de talleres, seminarios, conferencias, etc.

**Armando Montesinos:** En mayo de 2008 un grupo de personas te acompañamos a la isla irlandesa de Inis Mór para participar y desarrollar tu proyecto *“Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)”*. Se me ocurre que podríamos desarrollar este diálogo a partir de esa experiencia, pensando sobre otras condiciones: condiciones de lugar, condiciones de conocimiento y condiciones de acción. Tu trabajo te ha llevado a muchos lugares, de Panamá a Serbia o Brasil y de Mongolia o Venezuela a Camerún y a Texas, como recoges en tu libro *“Moving around”*, que, por cierto, y dado lo que has viajado desde entonces, necesitaría un segundo volumen. ¿Cómo entiendes el concepto de lugar? ¿cuáles son las condiciones que impone, que sugiere, que produce?

**Jesús Palomino:** Uno de los amores de mi vida es mi trabajo. Posiblemente si no trabajase en mis propuestas de arte malgastaría mi vida como persona. Viajar para hacer un proyecto a un lugar nuevo, en el que uno encuentra caras nuevas y espacios novedosos abiertos a nuevas posibilidades siempre me ha resultado de lo más gratificante e inspirador. Cuando esto ocurre mi mejor energía personal se pone en marcha y con ella todo es posible. Y, ¿sabes?, esa energía está provocada en gran parte por el lugar específico en el que se vaya a realizar el proyecto. El trabajo me ha llevado a conocer lugares en los que la imaginación y la potencia de acción se intensificaron enormemente. Algo de esto ocurrió con el proyecto que comentas: *“Acantilado. (Sobre condiciones de trabajo), 2008.”* Es posible que los artistas en razón de su particular atención a la realidad puedan en ocasiones anticipar curiosas conexiones de manera misteriosa. Digo esto porque viajé al acantilado de Dun Aengus, Irlanda, en el verano de 2007. Y, ¿cómo decirlo?, estando allí al borde del acantilado recibí una fortísima impresión. No soy muy dado al pensamiento mágico pero lo que percibí fue una imagen que se anticipaba al tiempo. Me llegó un flash mental en el que tú, Armando Montesinos, estabas sentado en una silla al borde del acantilado dialogando tranquilamente delante de una cámara. Y así ocurrió, justamente un año después. En el verano del 2008, volvimos a aquel mismo lugar para realizar el proyecto de video que consistiría en responder un sencillo cuestionario sobre condiciones de trabajo. Éramos un grupo de cinco personas y yo mismo como responsable último de la idea. Todo el proyecto estaba concebido como una aventura, un viaje entre amigos del que finalmente resultaría un video. Siempre había deseado hacer algo así. Como puedes ver mi concepto del lugar aparte de racional es también bastante intuitivo. Y en muchas ocasiones es así como el entendimiento estético funciona; no hay fórmulas. Cada lugar contiene una posibilidad diferente. Mi trabajo consiste en prestar atención a esas posibilidades y darles forma y visibilidad.

**AM:** En *“Acantilado”* incorporabas un paisaje poderoso a una conversación- entrevista sobre un tema que suele discutirse entre cuatro paredes. En tu proyecto para la Ural Biennial de 2015, trasladas el sonido ambiente de una pequeña localidad casi perdida en los montes a una fábrica en una ciudad. Y has construido una estación de radio en Camerún y llevado ejemplares de un libro de poemas de Mahmoud Darwish a los campos saharauis. Posibilidades diferentes... ¿Cultura de intercambio, investigación antropológica, o el viaje como experiencia?



**JP:** Es cierto que en algunos de mis proyectos el intercambio humano, la investigación estética y el viaje crítico operan simultáneamente de manera tal que en ocasiones es difícil distinguir los límites de cada uno de esos ingredientes. Y todos se dan al mismo tiempo a modo de aventura; para mí aventurarse es sencillamente adentrarse en el ámbito de la alegría. ¿Si no de qué manera abordar desde la práctica artística el encuentro con otras personas; de dónde tomar impulso para el viaje? Para mí era sensiblemente obvio que este último proyecto específico realizado en los campamentos de refugiados saharauis de Tindouf en Argelia, donde se dan condiciones de fuerte precariedad, aislamiento y desánimo, no añadiera más negatividad al lugar sino más bien al contrario. Conocía el poema *Estado de sitio* de Mahmoud Darwish, y me pareció más que pertinente editarlo de manera sencilla con la idea de distribuir una edición árabe del poema. Darwish escribió Estado de sitio en el año 2002 en mitad del asedio de la ciudad de Ramala en Palestina. El texto es un poema de un refinado lirismo que habla de cómo las madres a pesar de la guerra cuidan de sus hijos y de cómo los jóvenes amantes por la noches escapan al toque de queda para encontrarse. El poema es un canto a la belleza de la vida a pesar de la crueldad de enemigo y una afirmación de la alegría a pesar de la presencia amenazadora de la muerte. Estado de sitio es un poema de resistencia y de esperanza dialécticamente complejo y muy emocionante. Es alta poesía, y su autor, ciertamente muy conocido por los lectores árabes. Diría que Darwish es un autor tremendamente popular. El libro, la idea, la edición actuó como objeto relacional en un lugar, los campamentos saharauis, donde la vida no es precisamente sencilla. En los campamentos ACNUR suministra alimentos, medicinas y atención básica; yo, un artista visual, les llevé un poema. El proyecto efectivamente participó de todos esos niveles citados de encuentro humano, investigación estética y viaje crítico; de hecho, su performatividad superó con creces todas mis expectativas. Fue un proyecto realmente feliz. ¡Al- hamdu lillah! <sup>1</sup>

**AM:** Apuntas algo que tiene que ver con otra de las condiciones de las que queremos hablar, las condiciones de acción: “para mí aventurarse es sencillamente adentrarse en el ámbito de la alegría”. Tu acción, tu obra manifiesta una política.

**JP:** Sí, mi acción manifiesta una política muy curiosa. Hace aproximadamente un mes impartí una conferencia en torno a proyectos artísticos y especificidad del lugar. Seleccioné una gran cantidad de imágenes de proyectos significativos con los que ilus-

trar el tema. Entre ellas presenté imágenes de la exposición *Culture in Action* (cultura en acción, en castellano) comisariada en 1993 por Marie Jane Jacob para el Programa de arte público de la ciudad de Chicago. En esta exposición pionera los artistas invitados trabajaron durante varios meses con grupos locales e instituciones abordando temas tales como las divisiones sociales y raciales, los prejuicios étnicos, la vivienda, el desempleo, la participación ciudadana, etc. Los proyectos contaron con la participación directa de estudiantes, de responsables de los distritos, de activistas comunitarios, de trabajadores, funcionarios del ayuntamiento, etc. Digamos que *Culture in Action* en lugar de concentrar las energías en la creación de un objeto de arte se orientó hacia la interacción y la colaboración entre personas combinando exhibición y discurso a través de la participación directa y prolongada de los ciudadanos de los barrios de la periferia de Chicago. Esto que hoy día parece completamente asumido en el año 1993 resultó una propuesta artística totalmente novedosa; Marie Jane Jacob redefinió con su propuesta el significado de lo que una exposición de arte podía llegar a ser y cambió nuestra percepción del Arte Público ampliando las posibilidades sociales de los proyectos al introducir temas de género, etnia, clase, novedosos modelos de participación y producción, etc. En este proyecto había propuestas ya clásicas de los artistas Mark Dion, Iñigo Manglano- Ovalle, Suzanne Lacy y Daniel J. Martínez, entre otros. Curiosamente visité Chicago en el año 1993 durante mi periodo de estudios en Ohio State University. Como soy un hijo de mi propia época, y me interesé por los proyectos de Arte Público, inevitablemente he desarrollado proyectos bastante similares a los de *Culture in Action*. ¿Será casualidad? Pues, no lo sé, pero así funciona la curiosa política de mi acción. En algunos casos mis proyectos podrían ser definidos con la etiqueta: *“investigación estética y relacional concebida como herramienta de intervención social”*.

**AM:** Volviendo al lugar, hablemos de otros lugares: galerías, museos... ¿Qué condiciones, qué posibilidades, ofrecen? ¿Qué acción política precisan?

**JP:** Lo más interesante de los espacios de arte es su especialización en la exhibición, producción y comunicación de la cultura visual contemporánea. Para mí como especialista son los espacios donde he podido establecer los diálogos y las colaboraciones más productivos. No olvidemos, y esto no es ninguna arbitrariedad, que la investigación estética difiera mucho de otros tipos de saberes y campos del conocimiento. Quiero decir que el nivel de especialización y estructuración intelectual que requiere acceder

al entendimiento de la cultura contemporánea es exactamente similar al que exigen disciplinas tales como las ciencias médicas, la ingeniería, la investigación de nuevos modelos económicos, etc. La estética entendida como *ese régimen autónomo de la experiencia no reducible a la lógica, la razón o la moral, abierto a la paradoja y especialmente apropiado para tratar con la contradicción y la perversidad* (cito aquí a Jacques Rancière) ha acompañado al hombre desde los comienzos de la Historia y le va a seguir acompañando a pesar de todo. Probablemente sea esa escurridiza condición de ciencia no exacta aunque extremadamente precisa la razón del eterno desdén y desconfianza que genera. Parece ser siempre el testigo incómodo, ¿verdad? Las galerías, museos y fundaciones de arte se dedican a este escurridizo negocio teniendo unos y otros que sobrevivir en medio de esa reputación de “desconfianza” que lo estético genera. ¿Qué políticas precisan los museos públicos, por ejemplo? Pues en términos de apoyo y prestigio las mismas que se aplicarían a un centro de investigación contra el cáncer... una democracia carente de educación estética tendrá probablemente más posibilidades de desarrollar una metástasis severa. Y, ¿quién quiere estar enfermo? La estética por su propia naturaleza política, histórica y antropológica se ocupa de atender a todas las voces que una sociedad humana genere. Y esto no es nuevo, ya que la estética se orienta de manera natural hacia la escucha de esa polifonía social. Acallar las voces, desatenderlas u olvidarlas es la labor de la dominación; escuchar, apreciar y actualizar la experiencia de lo humano es la labor de la estética.

**AM:** Estudiaste en la Facultad de Bellas de Artes de Cuenca a principios de los noventa. ¿Cómo era, y cómo entiendes hoy, la relación Universidad-prácticas artísticas?

**JP:** Que, ¿cómo era? Era todo juventud y novedad. Y esto no es una apreciación subjetiva. Es un hecho que el proyecto de la Escuela de Bellas Artes de Cuenca fue uno de los planes institucionales más serios para la reforma de la enseñanza pública de las artes en el estado español. La orientación y la ambición intelectual de los curricula, el abordaje dialógico de la transmisión de conocimientos entre profesores y alumnos, la apreciación del pensamiento crítico (y por ende de los contenidos teóricos avanzados), y la apuesta decidida por la contemporaneidad de las prácticas, son sólo algunas de las muchas novedades que aquella escuela puso en marcha. Toda esta novedad estaba regida por un plan pedagógico-institucional preciso que tomaba su inspiración en las escuelas alemanas de arte tipo Düsseldorf. Recuerdo que el primer año que estudié allí,

José Luis Brea, José Maldonado y tú mismo (formabais parte del equipo decanal) organizasteis un extraordinario ciclo anual de conferencias por el que pasaron (probablemente las mentes más brillantes del panorama) Juan Vicente Aliaga, Francisco Jarauta, Rafael Argullol, Eduardo Subirats, José Lebrero, Manel Clot, Luis Francisco Pérez, Alberto Cardín y José Miguel Cortés, entre otros. Personalmente disfruté mucho de la atmósfera de libertad y estímulo intelectual de aquellos años. Sentíamos, en ocasiones sin ser plenamente conscientes, que formábamos parte de un proyecto único, pionero. Tuve también la Fortuna de conocer a muchas personas de gran valía e inteligencia. Pero si he de ser sincero, una sensación que me estimulaba profundamente era la seriedad con que se abordaba la práctica; como jóvenes estudiantes algunos nos tomábamos en serio la posibilidad de llegar alguna vez a poder desarrollar una carrera profesional. No teníamos mucha idea de cómo hacerlo pero así lo sentíamos. Por Fortuna he podido desarrollar mi carrera internacionalmente de manera continuada en un nivel de exigencia crítica y profesional óptimo prácticamente desde que salí de la Escuela. Pero desafortunadamente no han sido muchas las personas que hayan podido elegir este camino tan selectivo y exigente. La profesionalización llega a ser un opción vital realmente complicada en ocasiones. En cuanto a la actualidad de la universidad y las prácticas, no sabría ofrecerte una respuesta útil ya que desconozco el ámbito en su estado actual. Aparte de dar algunas conferencias en programas de postgrado y doctorado, y haber impartido talleres avanzados de arte para estudiantes universitarios, no tengo prácticamente ningún vínculo con la universidad. He de decir, que estas colaboraciones fueron muy positivas para mí y para los participantes, pero no me impidieron sentir la distancia que aún mantiene la universidad con respecto a la reflexión, comunicación y producción de la cultura contemporánea. En ocasiones, y esto es una sensación, o sea una apreciación subjetiva que espero no te resulte molesta ya que tú trabajas aún en la Facultad de Cuenca, la universidad me ha parecido una institución ciertamente refractaria a la producción visual e intelectual más avanzada... Pero, insisto, no tengo en la actualidad prácticamente contacto con ese ámbito.

**AM:** Hablamos de Bellas Artes, que pese a todo se siguen enseñando desde las disciplinas tradicionales, y creo que habría que empezar por cambiar el nombre a, por ejemplo, Prácticas Artísticas, algo tan adisciplinar como lo es la creación contemporánea. Si hablamos de condiciones de acción, ¿cuáles estimas que serían necesarias para que la Universidad se preocupara de esa producción más avanzada?

**JP:** Tratando este tema reconozco que es siempre más fácil el análisis que la transformación. Todo lo que podría aportar obedece a mi experiencia como estudiante y artista profesional en instituciones de enseñanza en España, los Estados Unidos, Alemania, los Países Bajos, etc. Me arriesgo a diagnosticar que posiblemente la dificultad de fondo radique en el bajo grado de historicidad<sup>2</sup> de las instituciones de enseñanza artística españolas, la resistencia a operar desde otras perspectivas epistemológicas, las inercias funcionariales heredadas del siglo XIX, la falta de estímulo investigador, la precarización laboral y la hiperburocratización inmovilizadora de la vida de los docentes, entre otras cuestiones problemáticas. Aún con todo, teniendo en cuenta esta dificultad de fondo, me arriesgaré a proponer una lista de ideas que ya por conocidas sonarán para muchos como lugares comunes. Esto es lo que yo haría si fuera Ministro de Educación y quisiera implementar un liderazgo positivo y reformista avanzado:

1. Cuotas del 50% de mujeres y hombres en todos los niveles de organización, gestión, investigación y docencia dentro de las escuelas. [Rosabeth Moss Kanter, la especialista estadounidense en el tema de la cuota, sugiere que un colectivo humano sólo llegará a ser considerado como grupo especial de interés si consigue una mínima representación del 40% en los órganos de gestión ya sea en el consejo de una empresa, en una institución académica, o en un partido.
2. Orientar la universidad con sus escuelas de Bellas Artes hacia novedosos currícula basados en las epistemologías feministas, la racionalidad del cuidado y la confrontación crítica de cualquier ingrediente patriarcal.
3. Adoptar modelos de aprendizaje, investigación, producción y comunicación de la cultura contemporánea similares a los de las ya existentes escuelas de éxito. (Sugiero los modelos de Düsseldorf o Múnich, Alemania, y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam). Esta novedad implicaría un tratamiento diferente de los modelos seculares de la Academia menos capaces de dar ya cuenta del presente y de la producción visual contemporánea.
4. Facilitar el acceso a la docencia a artistas (50% mujeres, 50% hombres) de perfil crítico y artístico contrastado. (Sencillamente invito al lector a repasar la

lista de artistas que imparten clases en Düsseldorf o Múnich y se entenderá con mayor claridad esto que apunto. Por cierto, Cristina Iglesias impartió clases durante algunos años en Múnich, Alemania.)

5. Transformar la organización de los saberes y las prácticas en torno a departamentos (pintura, dibujo, escultura, grabado, video, fotografía, etc.) definidos por criterios académicos obsoletos. Adoptar en su lugar un modelo epistemológico comparativo, transdisciplinar y holístico, con respecto al abordaje del conocimiento y la reflexión en torno a la cultura contemporánea.

6. Estructurar el multilingüismo real y funcional entre los docentes, los estudiantes y los funcionarios con la idea de establecer contactos humanos internacionales de intercambio efectivo.

7. Asociar a cada Escuela/Facultad la labor curatorial abordando el coleccionismo y la exhibición como otra de las Bellas Artes. Cada escuela podría gestionar su propio Museo o centro de producción avanzado. (Esta es una práctica habitual en los Estados Unidos, en el Reino Unido y en algunos otros países europeos.)

Estas son algunas de las ideas que propongo. Insisto, que estas reformas podrían llevarse a cabo si se consiguiese suspender el descreimiento en torno a la estética y se articulase un consenso en torno a la importancia de los saberes y las prácticas artísticas para el desarrollo social, económico y democrático de un país avanzado.

**AM:** Antes dijiste que la profesionalización llega a ser una opción vital realmente complicada en ocasiones...

**JP:** Sí, especialmente en los últimos años en los que la desconfianza hacia la práctica estética ha sido particularmente castigada por las políticas (eufemísticamente llamadas de austeridad) de los gobiernos conservadores europeos. Habría que felicitar a sus ideólogos porque, desde luego, han llevado adelante una campaña de éxito al conseguir asociar las prácticas estéticas con la vagancia, el vagabundeo intelectual, la inoperancia económica, el fraude cultural, la ilegalidad fiscal, la carencia de compe-



tividad, la marginalidad, etc. En el caso concreto de España, toda una lista de etiquetas negativas han sido asociadas a la actividad de los artistas y sus producciones. Me atrevo a reconocer que ha sido una campaña orquestada con el objetivo de reducir el espacio social de la cultura o, al menos, silenciarlo lo más posible. ¿Casualidad o puro filisteísmo? <sup>3</sup> Para mí ha sido especialmente doloso el tratamiento castigador dado a la fiscalidad cultural, a las iniciativas culturales en general y a la narración peyorativa del papel social de los artistas y sus aportaciones. De repente en una reunión de amigos reconocer que me dedicaba a la producción de proyectos artísticos sonaba a actividad realmente insustancial, sospechosa... algo de lo que avergonzarse. Si lo que perseguían estas actuaciones de descrédito de la cultura y sus agentes era mermar el medio, desde luego, lo han conseguido. Y alguien podrá refutar: pero, ¿acaso no siguen abiertos los Museos y muchas otras instituciones culturales financiadas por el Estado? Y yo respondería que habría que estudiar detenidamente en qué condiciones han permanecido ofreciendo su oferta algunas de ellas; y de camino, preguntar a los profesionales responsables de esas instituciones su parecer con respecto a la institucionalización de la precariedad. Han sido tiempos especialmente negativos para la cultura. Para muchos artistas, su práctica ha pasado a ser una cuestión casi de resistencia y de subsistencia...

**AM:** Hablas de la responsabilidad de los gobiernos, pero no del mercado y sus agentes...

**JP:** Después de la caída de Lehman Brothers en 2008 se han vertido ríos de tinta con el objetivo de explicar qué ha ocurrido con el mercado (el del arte y cualquier otro); y al no ser la economía una ciencia exacta, cada especialista dio su versión particular de por qué miles de empresas, compañías, directivos y trabajadores fueron expulsados del ámbito del beneficio económico. Hay un extraordinario y ejemplar libro escrito por la socióloga holandesa Saskia Sassen titulado: *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global*, (2015), en el que explica, entre otras cosas, cómo desde hace un par de décadas se ha puesto en marcha el proceso acelerado de financiarización<sup>4</sup> de casi cualquier realidad. Este proceso masivo y de alta complejidad económica ha convertido en productos financieros realidades tan básicas como la vivienda, los recursos naturales (el agua, los alimentos, las energías fósiles, las renovables, etc.), las tierras de cultivo, los recursos mineros, etc. Dentro de un proceso de compleja dialéctica económica y sofisticada articulación humana y social, esta financiarización es responsable de una

pragmática y aplastante lógica del beneficio, y consecuentemente, de las expulsiones que arrastran a empresas, trabajadores, ideas, conocimientos, culturas, logros sociales, etc. ¿Sabes? El mercado del arte por el que me preguntabas no es en absoluto ajeno a este proceso de financiarización tan complejo y sofisticado. ¿Conoces el caso de las obras de arte de gran valor almacenadas en puertos francos para eludir impuestos, verdad? Ese es sólo un ejemplo sencillo “del alto nivel de sofisticación y práctica económica avanzada” que ocupa al mundo del arte en la actualidad. Esos paraísos-almacenes del arte, para sus depositarios supondrán una gran ventaja fiscal y una buena opción para desgravar; para otros ciudadanos, será sencillamente una práctica de privilegio injusta aunque legalmente consentida. ¿Sabes qué echo de menos del mundo del arte? Echo de menos cierto “reparto de la riqueza” que sin duda ayudaría a que yo y mis amigos artistas pudiéramos habitar un espacio de diversidad cultural más amplio y no sólo de relumbrón, grandes nombres y paraísos-almacenes. El problema de la tremenda exageración del capital es que tiende a concentrarse sin piedad... y cuando lo consigue lo hace también de manera ideológica. De ahí que eche de menos lo de la “distribución de la riqueza”. Tengo bastante vida profesional desde la que concluir que este mundo del arte que conozco haría bien en dejar de ser tan patriarcal. Quizás si esta super-institución llamada mundo del arte se atreviera a echar un vistazo a sus sombras entendería que le falta cierta dosis de economía feminista; <sup>5</sup> la economía feminista atiende al beneficio desde una perspectiva de racionalidad del cuidado <sup>6</sup> y no exclusivamente desde criterios de acumulación devastadora y antipática gestión contable. Porque existen muchas maneras de vender una obra de arte y por lo tanto de convertir la acción de los artistas en economía. Según mi amigo y artista Hermann Pitz, las maneras en que una obra de arte puede insertarse en el circuito de la economía del valor cultural son múltiples...

**AM:** Bien. Mi pregunta iba dirigida a otra escala de cosas. No me refería tanto al mercado de la especulación millonaria internacional, que afecta a los grandes nombres y se oculta en las páginas de la sección de cultura, en vez de en las de economía, como a los problemas, digamos, “domésticos” con los que se encuentran los artistas españoles: coleccionismo privado y público, líneas programáticas de museos y centros, relaciones con galerías, etc. La situación del artista en el mundo laboral español.

**JP:** Ambas realidades están vinculadas aunque si queremos abordar el actual estado del ámbito profesional de la cultura concretamente en España... Vuelvo a mi idea:

sigo echando de menos la “distribución de la riqueza”.<sup>7</sup> Conozco a muchas personas vinculadas al mundo del arte, fuera y dentro del país, y obviamente no puedo hablar en nombre de ellos. Si he de hablar desde mi propia experiencia te comentaré que conozco a artistas que hace meses que no venden una sola obra ni son invitados a producir proyecto alguno; a curators jóvenes y no tan jóvenes que tampoco consiguen sacar adelante sus proyectos con facilidad; y, ¿qué decir de los profesionales de las galerías?, quiero decir, los que han conseguido no cerrar, alguno me ha confesado también que han sido tiempos realmente complicados. Pero, toda esta precariedad ya es conocida por todos y por tanto carente de interés para el análisis que nos ocupa. Quizás la pregunta debería proyectarse hacia el tiempo que ha de venir, hacia el futuro, sin saber qué forma tomarán los modelos de producción, el coleccionismo, la exhibición galerística, o incluso la propia figura del artista; ni tan siquiera podremos saber si estas nuevas posibilidades se parecerán a las que hemos dejado ya atrás. Creo, y quiero ser optimista, que estamos en un impasse, ya que aún estas nuevas formas no han tomado cuerpo con evidencia... En lo que a mí respecta, (sigo hablando exclusivamente en mi nombre), he trabajado desde el año 1993 hasta el 2011 (18 años) con la Galería Helga de Alvear de Madrid y con Rafael Ortiz de Sevilla desde el año 2003 hasta el presente; durante estos casi 25 años de carrera he desarrollado más de setenta proyectos, la mitad de ellos fuera de España, manteniendo un nivel de reacción crítica positivo y unos estándares de producción profesionales adecuados. En los últimos tres años he desarrollado mis proyectos internacionalmente en Bélgica, Alemania, Noruega, Malasia, Rusia, Argelia, y próximamente en la India. ¿Y sabes? Cuando vuelvo a trabajar a España lo hago desde estándares profesionales que no son entendidos ni compartidos, sobre todo en lo que respecta a la idea de un salario, un fee de artista, o la simple idea de la producción de las propuestas. Esto es especialmente doloso para un artista que como yo trabaja con proyectos que requieren inversión y que no son vendidos siguiendo la fórmula convencional de intercambio *objeto-por-dinero*. Cuando pido en España un salario tengo la impresión de que se ríen de mí; cuando consulto la disponibilidad de producción directamente dejan de negociar. Esta precarización del medio profesional y de la figura del artista no ayuda a que las artes visuales tengan un papel social de gran relevancia; se ha pasado a considerar la producción visual como una más de las posibilidades del ocio aproblemático.

**JP:** Armando, entiendo que la amplia ambición revisionista de esta exposición,

que tú y Mariano Navarro habéis articulado para el CGAC, obedece a la necesidad y a la voluntad de poner en perspectiva las circunstancias que hicieron posible esas obras y reflexionar sobre su realidad actual. Teniendo en cuenta el período extenso que intentáis revisar, dos décadas, imagino que del proyecto se podrán sacar múltiples reflexiones y variadas lecturas. Tengo curiosidad particular por saber algo que me intriga y que apunta más a la experiencia sociológica del arte que a una cuestión estética. Según tu propia vivencia: ¿en qué grado la producción visual e intelectual de estos artistas que habéis seleccionado ha afectado a la sociedad española? Y, en el caso de que haya habido alguna transformación: ¿en qué ha consistido?

**AM:** El período de la exposición es amplio, sí, pero no hay ni ambición ni revisionismo. Y hay obediencia a la necesidad y la voluntad que mencionas. Pienso que el proyecto, al presentar obras y textos que muestran las distintas ideas que las reunieron en un momento y lugar determinado, visibiliza todo un proceso de diálogos que buscamos tengan continuidad en los debates de Tentativas Críticas. En cuanto a las preguntas, si te refieres a la sociedad española en su conjunto, en mucho menor grado –grado de temperatura, de cambio climático- que el fútbol o la televisión basura, y perdona la redundancia. Si te refieres al subconjunto de los interesados por la cultura suben un poco los grados de temperatura, y en zonas de investigadores -artistas, filósofos, estudiantes y profesores universitarios, críticos, arquitectos, historiadores, comisarios, y (ya noto bullir a las redes sociales) galeristas y coleccionistas, por citar - el clima alcanzado permite vestir informalmente a muchos hijos de obreros como tú y yo. Puede parecer poco, pero hay pocas zonas en la que se trabaje sobre la diferencia en tantos sentidos como en esa, que además sigue funcionando en nuestro país a pesar de la endémica carencia de combustible. Pero, si te parece, acabemos con las preguntas, y recomiéndame un libro.

**JP:** ¿Un libro?: *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexievich.

## NOTAS

1. *Al-hamdu lillah*: Gracias a Dios, en árabe. Expresión muy usada por los saharauis en su habla cotidiana.
2. Historicidad: Según el sociólogo francés Alain Touraine es la capacidad sofisticada de las sociedades y los individuos para generar mejoras, provocar reformas y establecer avances sociales efectivos y duraderos.
3. Filisteísmo: Actitud de una persona o sociedad que mantiene su mente cerrada a las nuevas ideas con respecto a las letras, las artes, la cultura, la ciencia u otros campos del conocimiento.
4. Financierización es un término que describe un sistema o proceso económico que intenta reducir todo el valor intercambiado a un instrumento financiero o a un instrumento financiero derivado. El propósito original de la financierización es lograr reducir cualquier producto del trabajo o servicio en un instrumento financiero intercambiable, y de este modo hacer más sencillo para los intermediarios y las agencias la comercialización de estos instrumentos financieros.
5. Economía feminista o economía de las mujeres es un rama de la economía que orienta sus investigaciones hacia la superación y la deconstrucción crítica de las concepciones económicas androcéntricas y patriarcales más convencionales atendiendo a su metodología, epistemología, historia e investigación empírica. Esta disciplina se concentra en temas de especial relevancia para la mujer como la discriminación laboral, la dominación económica de género, la racionalidad del cuidado, la ecología feminista, etc. Entre las expertas más reconocidas podemos encontrar a Ester Boserup, Marianne Ferber, Julie A. Nelson, Marilyn Waring, Nancy Folbre, Diane Elson y Ailsa McKay, entre otras. El libro de Marilyn Waring Si las mujeres contaran (1988) es considerado el ensayo crítico fundador de este campo de investigación. Desde 1990 la economía feminista, o la economía de las mujeres, ha sido reconocida como una disciplina estable dentro los estudios económicos.
6. La racionalidad del cuidado atiende a una modalidad específica de raciocinio diferente de la razón científica; esta racionalidad del cuidado y la atención trasciende las categorías de racionalidad instrumental que por lo general excluyen entre sus motivaciones los sentimientos, los afectos o las realidades de apreciación subjetiva. La racionalidad del cuidado es una de las propuestas críticas habitualmente vinculadas a la epistemología, la ecología y la economía feministas, y busca proponer nuevos modelos holísticos y efectivos de participación y gestión en los ámbitos de la salud pública, la gestión empresarial, el sistema educativo, la economía, etc.
7. La distribución de la riqueza es la manera cómo se reparten los recursos entre los miembros de una población. El término riqueza no sólo se asocia a la cantidad de dinero disponible sino que incorpora también el conjunto de recursos de todo tipo en relación al bienestar social y personal. De tal manera que se considerará que un país posee un índice bajo de riqueza a aquel que carezca de los servicios sociales públicos básicos en el ámbito de la sanidad, la educación, la seguridad, etc. De cómo se haga efectiva la gestión de la riqueza por parte del sector público de un país dependerá en gran medida el índice de progreso social, económico y humano de dicha sociedad.

## **XII. Jesús palomino. Arte, viajes y cultura femenina.**

Conversación entre Angie de Pineda y Jesús Palomino.

Sevilla-Valencia-Barcelona. Mayo y junio 2018.

[Ver enlace: <https://www.athenaica.com/noticia/entrevista-a-jesus-palomino/>]

Con motivo de la reciente publicación del libro *Moving Around II* (Sobre cultura femenina) de Jesús Palomino (Sevilla, 1969), nos acercamos a la trayectoria de uno de los artistas visuales contemporáneos más reconocidos y cuyos últimos trabajos se agrupan en esta publicación a modo de diario y cuaderno de viaje y trabajo. Se trata de proyectos “*site-specific*” vinculados a espacios, lugares, localizaciones y comunidades humanas a través de los cuales se ofrece una respuesta estética y un comentario concreto sobre diversos temas como el feminismo, los Derechos Humanos, la ecología, el diálogo social o la crítica democrática. De todo ello hablan estas páginas que recogen sus experiencias creativas en seis países diferentes, con la que la editorial Athenaica inaugura sus Cuadernos de Arte Contemporáneo.

**Angie de Pineda:** ¿De dónde viene *Moving Around II*?

**Jesús Palomino:** *Moving Around II* es la secuela, la segunda parte de un libro de viajes anterior publicado en el año 2010 por la editorial sevillana Los Sentidos. (Para mí son el mismo proyecto presentado en dos volúmenes, I y II, publicado en dos diferentes editoriales...) El primer *Moving Around* fue una crónica razonada de 13 capítulos que narraba las circunstancias y las motivaciones que rodearon a los proyectos realizados entre los años 2001-2008 que me llevaron a visitar: Serbia y Montenegro, Camerún, Venezuela, Berlín, Irlanda, Polonia, Mongolia, Panamá, Brasil, Montreal-Canadá, Shen Zhen-China, New York-Estados Unidos y Texas-Estados Unidos. El epílogo de *Moving Around I* estaba dedicado a presentar las tres etiquetas críticas útiles para entender de manera más completa mis proyectos. Esos conceptos eran el nomadismo, la performatividad y la crítica democrática. Si la intención más directa que busca un libro de viajes es transmitir al lector las impresiones, anécdotas y aventuras del viajero con la idea de presentar una visión esclarecedora de los países o las culturas visitadas, la intención de ambos libros no se alejó demasiado de esta idea, ya que *Moving Around I y II* buscaron explicar la relación del viaje con cierto modo de entender las prácticas artísticas contemporáneas y, en la medida de lo posible, narrar las circunstancias en las cuales



fueron realizados los proyectos. La mayoría de los proyectos que presento en ambos libros enfocaron sus intenciones estéticas hacia la lectura y la comprensión del contexto -- entendido éste no sólo como emplazamiento físico, lugar, ubicación, localización o territorio -- sino que concebido también de manera expandida al prestar atención a sus circunstancias humanas e históricas, las historias de vida de los ciudadanos, el momento social y político, etc. Toda esa atención a las circunstancias del lugar, acercó mis proyectos a lo que existe como ámbito autónomo de las prácticas de arte contemporáneo y es conocido con la etiqueta de Arte Contextual o arte del contexto. Ambos libros explicaron de manera razonada cómo, por qué y de qué manera los proyectos tomaron forma con la idea de hacer comprensible al lector la realidad estética de los mismos.

**AP:** ¿Se trata, por tanto, de un libro que funciona como testimonio crítico?

**JP:** Efectivamente, ya que muchos de estos proyectos fueron efímeros lo que significa que solo el 10% de esas intervenciones permanecen en la actualidad disponibles como objeto. La mayoría sólo existen como documentación. Si algún espectador interesado quiere saber más sobre ellos, debe hacerlo a través de imágenes, textos, ensayos, reseñas periodísticas, videos, entrevistas, etc. Normalmente ocurre con este tipo de práctica que una imagen no es suficiente, una comprensión completa y ampliada de su naturaleza estética requiere una explicación pormenorizada de los detalles de concepción, realización y producción de manera tal que el espectador interesado pueda acceder a comprender finalmente su alcance y sus intenciones de significado. En algunos casos, estos proyectos, posiblemente por su naturaleza estética altamente novedosa, tienen incluso problemas para ser reconocidos como arte... Por lo tanto, se necesita información adicional, nuevas aportaciones críticas —nuevas realidades requieren nuevo lenguaje — y sobre todo mucha comunicación y diálogo con la idea de explicar qué son, y qué pretenden estéticamente. Edward W. Said solía decir que la mejor manera de entender la naturaleza (cultural) de un objeto es conocer su proceso de producción o de fabricación. Estos libros obedecen a esta misma idea.

**AP:** El libro recoge las experiencias creativas que has llevado a cabo por países tan dispares como Noruega, Argelia, Rusia, Malasia, Alemania o Bélgica. ¿Cuál es el nexo de unión?

**JP:** Las visitas a países tan diversos obedecen a los encargos que fui recibiendo (a veces de manera aleatoria) o a mis intereses personales como ciudadano y artista visual. Por ejemplo, fui a Oslo específicamente a hacer un film, una entrevista a la psicóloga social, política, feminista y activista por la Paz noruega Berit Ås. A Argelia fui invitado por el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos ARTifariti, un evento de arte realmente interesante organizado en los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tindouf. A Rusia acudí para colaborar con el programa de artistas en residencia de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo. A la capital de Malasia, Kuala Lumpur, fui invitado por la Galería Wei Ling Contemporary. En Alemania pasé un año en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg ya que el Gobierno del Estado Libre de Baviera me concedió el Premio a la Excelencia Artística del año 2014. Y a Bélgica, Bruselas-Rotterdam fui a vivir durante medio año por puro placer con la idea de preparar una exposición que presenté en el Centro de Arte Contemporáneo, CAC Málaga en abril de 2013. Como se puede comprobar el nexo de unión es, a veces el azar, y en otras ocasiones, la voluntad... Un poco como la vida misma.

**AP:** Destaca algo de cada uno de esos lugares.

**JP:** Bueno, en cada uno de ellos encontré situaciones muy particulares y enriquecedoras. En ambos libros repaso con detalle esas impresiones ya que están concebidos — según indico en la presentación del segundo *Moving Around* — como «*un making of autobiográfico salpicado de anécdotas, curiosidades, citas más o menos cultas y algún que otro ejercicio de reflexión estética sobre la marcha*». Dos imágenes recordadas de manera rápida: en el viaje para la realización del proyecto Bessengue City en la ciudad camerunesa de Douala, podías ver cada mañana al salir del hotel, a varios homeless, mendigos harapientos, probablemente esquizofrénicos, bebiendo directamente de los charcos que la lluvia dejaba en mitad de la calzada. Estas personas rebuscaban en las basuras del hotel para poder alimentarse y bebían el agua absolutamente no potable, turbia y embarrada de los charcos en mitad de la carretera por la que pasaban los coches. En Kuala Lumpur, una tarde paseando por uno de los barrios alejados del brillante y diseñado centro de la capital, presencié al azar una sorprendente escena. Encontré un lagarto de gran tamaño que estaba tranquilamente chapoteando sobre el agua sucia que salía de una gran tubería de alcantarillado. Aquel gran lagarto era un animal realmente hermoso. La escena no dejaba de ser llamativa porque el lagarto era de tamaño

asiático, quiero decir, bastante grande y de aspecto salvaje y soberano. Muy hermoso de color y de forma. Ahora parecía que su vida le llevaba a sobrevivir adaptado al lodo urbano...

**AP:** Asegura Pepe Yñiguez en el prólogo que *“la intención última de Jesús Palomino no es el relato del viaje sino el propio viaje, la estancia, reconocer el terreno y sus gentes, empatizar con lo que encuentra o busca...”* en definitiva, nos recuerda que una de las posibilidades del viaje sigue siendo la transformación.

**JP:** La experiencia del viaje como transformación está presente en la tradición literaria — no sólo Occidental — ya que el viaje bien puede ser considerado como metáfora de la propia existencia; o lo que podría decirse de otra manera para concluir lo mismo: la existencia es propiamente un viaje. De hecho, este paralelismo entre la existencia y el viaje está en cierto modo recogido por los cientos de libros de viajes procedentes de las diversas culturas que conforman la biblioteca universal. (Contemos entre estas narraciones también los relatos orales de todas aquellas culturas ágrafas...) El viaje es una experiencia arquetípica de profundo alcance cultural y antropológico. Quizás por ello seguimos viajando y también contándolo a nuestra vuelta. Para mí es bien sencillo: las proezas vividas durante el viaje por Ulises transformaron la conciencia de su protagonista y la de sus lectores; el Ulises de Joyce en su paseo deambulatorio de 24 horas por la ciudad de Dublín, transformó la concepción moderna de la literatura; las narraciones de mis proyectos estoy convencido que aportarán datos, imágenes y sugerencias que a buen seguro transformarán la visión que sobre mi práctica y sus realizaciones puedan tener los espectadores. Al fin y al cabo, la transformación viene dada por el sencillo hecho cultural de la comunicación y el diálogo en torno a los objetos de arte. Posiblemente este fenómeno de intercambio y transformación constituya la realidad — junto al placer y la emoción — más determinante de la experiencia estética. Posiblemente forme parte de la naturaleza de los objetos estéticos más logrados esta capacidad para la transformación que es sencillamente puesta en marcha a través de la emoción. Según nos recordaba Gilles Deleuze: “toda gran obra de arte conlleva una gran emoción...”

**AP:** El libro comienza con el capítulo dedicado a la psicóloga social, política, feminista y activista por la paz Berit Ås. ¿Qué fue lo que más te impresionó de ella?

**JP:** Lo que más me impresionó de mi visita a Oslo fue la personalidad de Berit Ås, sus historias personales vinculadas a años de activismo, su carrera política al más alto nivel y su fascinante producción y vida académica que pareció no haberle quitado su agudo y astuto sentido del humor. Berit es fascinante. Por eso era necesario que alguien hiciera una película sobre ella... Y eso hice en Oslo. Rodar un film de casi dos horas de duración grabando sus palabras, sus ideas, sus impresiones vitales y su agradable y educada voz. Creo que es la personalidad más fascinante y potente que haya conocido en mi vida; y créeme... he tenido la posibilidad de encontrarme con muchas personas a lo largo de los años.

**AP:** Es curioso cómo llegas hasta ella, lo cuentas en el libro...

**JP:** Una tarde de verano en Sevilla andaba mirando no sé qué cosa... Cuando encontré, no sabría muy bien decirte cómo ni por qué, una página feminista noruega llamada Kilden que hablaba de las Técnicas de supresión de la dominación (Master Suppression Techniques, MST, en su original inglés) y de su autora noruega Berit Ås. Al leer aquel sencillo texto, quedé absolutamente convencido del valor de las ideas que proponía... Estas técnicas podían ser aplicadas en todos los colectivos oprimidos aunque Berit las orientó específicamente hacia situaciones relacionadas con las mujeres. Las Técnicas de Supresión del Control son una herramienta útil para identificar qué ocurre cuando las mujeres no son escuchadas, cuando son vigiladas o cuando son ignoradas. Las cinco técnicas de supresión del control que Berit Ås identificó son:

- Hacer invisible/ Invisibilizar
- Ridiculizar
- Ocultar información
- Condenar si haces / Condenar si no haces. (*Doble vínculo*)
- Lanzar acusaciones, culpabilizar y avergonzar

**AP:** Berit las escribió en 1979, han sido traducidas a más de 30 idiomas en la actualidad, pero siguen en plena vigencia.

**JP:** Efectivamente. Han pasado casi 40 años desde que fueron identificadas, publicadas y discutidas por primera vez, pero aún hoy son válidas, a la vista de los acon-

tecimientos recientes en la sociedad española. Tener conocimiento de estas técnicas puede ayudar a revelar y reducir el efecto de ciertos comportamientos de dominación de género que sutilmente operan y persisten en nuestra sociedad. A pesar de que obviamente hemos cambiado y nuestro despertar a la conciencia feminista ha ayudado a abrir nuestras democracias y nuestras mentes... siempre hay espacios sociales refractarios al cambio. No creo que las ideas del pensamiento crítico feminista hayan calado en todos los ámbitos sociales; ni lo veo en ciertos consejos de empresas ni lo veo en ciertas maneras de entender las remuneraciones laborales... Aún quedan espacios por feminizar. Por ello aún hay activismo feminista, obviamente... Formando parte de varias de mis instalaciones tuve ocasión de presentar varias ediciones de 1.000 posters (publicadas en inglés-castellano, alemán y catalán) que fueron distribuidas gratuitamente en varias ciudades de España y Alemania.

**AP:** *“Tratar con Berit Ås era entrar en contacto con la historia viva del feminismo europeo más pionero y adelantado de su época.”*

**JP:** Sí, tan cierto como lo comento en el capítulo dedicado a ella en el libro. Sólo un pequeño dato: Berit ganó en el año 1972 como máxima responsable política del Partido Laborista de Noruega una campaña para impedir que su país se sumase a la OTAN. En esa misma época abogó por la visibilidad de las mujeres en la vida política de su país presentando leyes para la implantación de una cuota... ¿Recordamos quién gobernaba en España en el año 1972...? Su larga lista de actuaciones en los más altos niveles de responsabilidad académica, política y activista hablan de la personalidad extraordinaria *avant la lettre* de Berit... Además, fundó en 1985 la *Universidad de las Mujeres*, una de las primeras universidades con currícula y proyecto pedagógico cien por cien feminista. Fue precisamente en la antigua sede de esa institución en la pequeña población de Hamar donde llevamos a cabo el rodaje del proyecto MEETING BERIT ÅS, 2015, un proyecto de video de Jesús Palomino. Este es el enlace en YouTube el que se puede ver el film: <https://www.youtube.com/watch?v=nwhs8bIWBKI&t=1173s>

**AP:** El libro concluye a modo de epílogo con un ensayo sobre la cultura y la crítica feminista.

**JP:** Escribí el libro como homenaje a Berit Ås, siguiendo el sencillo deseo de ex-

pandir sus preguntas y sus reflexiones. Es fácil entender que cuanto más se divulguen las propuestas de los discursos feministas (a saber: racionalidad del cuidado, economía de las mujeres, performatividad de género, cultura femenina, eco-feminismo, historia de las mujeres, etc.) mayor será su comprensión, y por tanto, mayor su efecto sobre nuestras democracias. Lo comento abiertamente en el libro: dar a conocer el pensamiento feminista es ahondar en nuestro entendimiento del pensamiento democrático, hablar de feminismo es vencer los prejuicios, las resistencias, el desconocimiento o las malas interpretaciones en torno a sus discursos. Personalmente entiendo, de la misma manera que Berit Ås me lo comunicó, que es el pensamiento feminista con su alternativa cultural, el que conserva una mayor capacidad para la transformación real y positiva de nuestras sociedades. De esta certeza surgió el libro. Si comenzamos hoy, ahora, en el presente, a hablar de las ideas que las mujeres tienen que aportar como articulación política y cultural del futuro, inevitablemente en los próximos años comenzaremos a escuchar en los medios cómo las políticas europeas se explican en base a la ajustada economía de las mujeres o a la racionalidad del cuidado; presenciaremos cómo las reformas y las nuevas leyes del gobierno español estarán justificadas e informadas por la Cultura Femenina o el ecofeminismo. Entonces entenderemos con razón —aunque sea en ocasiones difícil de vincular— que es divulgando las ideas más valiosas, sensibles y pertinentes cómo la construcción social del sentido se pone en marcha. Esta es la sencilla intención del libro: transformar nuestro mundo.

**AP:** ¿Estás de acuerdo con que a la mayoría de gente de a pie no le gusta el arte contemporáneo, y este tipo de planteamientos artísticos, porque le resulta difícil de entender?

**JP:** El arte realizado en el presente requiere cierto conocimiento de la cultura visual contemporánea. De la misma manera que en el siglo XVI si querías disfrutar más plenamente de Dánae recibiendo la lluvia de oro de Tiziano, el hecho de conocer la mitología te ayudaba a completar la escena que el cuadro representaba. De esta manera, el espectador culto podía saber que el cuadro presenta el preciso instante en que el Zeus pretende poseer en forma de lluvia de oro a la hermosa ninfa Dánae. Uno de estos cuadros de Dánae pintado por Tiziano forma en la actualidad parte de la colección del Museo del Prado... Cuando fue encargado por Felipe II al pintor, dudo que muchos ciudadanos tuvieran acceso al cuadro. Hoy día hay muchas personas que se



interesan por muchos asuntos, entre ellos la cultura... ¿Sabes qué pienso? Que si a alguien le interesa el arte se acercará a esa experiencia con apertura e interés... Entonces esa persona comprenderá de manera natural que el arte contemporáneo actual no es diferente a cualquier otro ámbito del conocimiento. Y que conocer conlleva tiempo, cierta curiosidad, búsqueda y ciertamente también esfuerzo. El resultado final de este proceso cognitivo y cultural es el placer vinculado a las emociones estéticas; esa es la recompensa del esfuerzo... Cuanto más te interese algo, más profundizarás en ello. Si te interesa el arte, incluido en él las prácticas de arte contemporáneo, profundizarás en él con placer; y si hay placer y emoción, esa dificultad para entender se desvanecerá, esa profundización se llevará a cabo de manera natural.

**AP:** ¿En qué proyectos estás trabajando en la actualidad?

**JP:** Estoy llevando a cabo una propuesta titulada FUGA DE AMOR, 2018, un proyecto participativo en torno a la poesía árabe contemporánea en colaboración con las comunidades musulmanas de la ciudad de Valencia. Esta propuesta puesta en marcha con el apoyo del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, CMCV, me llevará unos seis meses de producción entre mayo y octubre de 2018. El proyecto hará uso de material impreso —la sencilla edición de un libro— y las prácticas performativas como elementos relacionales con los que implementar actuaciones novedosas para el acercamiento y el conocimiento mutuo entre los ciudadanos de Valencia y sus conciudadanos de cultura islámica. FUGA DE AMOR, 2018, presentará públicamente una serie de lecturas-performances cuidadosamente diseñadas para la comunicación de las obras de los poetas Madmoud Darwish, Fadwa Tuqan, Adonis, Nizar Qabbani, Etel Adnan, Nazik Al Malaika, Al Bayyati, Andrée Chedid, Salma Jayyusi, Souad Al Sabah y Fatima Naoot. El proyecto está inspirado en la reciente experiencia artística en los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tindouf, Argelia, donde en octubre y noviembre de 2016, en colaboración con el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos, ARTifariti, realicé READING\_State of Siege, una propuesta participativa de similar naturaleza. Aquel proyecto consistió en la publicación de una sencilla edición en árabe de 1.000 ejemplares gratuitamente distribuida del poema “*Estado de sitio*” de Madmoud Darwish. Esta nueva edición FUGA DE AMOR, 2018, (en árabe, castellano y valenciano) prestará especial atención a las performances llevadas a cabo por lectores árabeparlantes. Estas lecturas performativas se llevarán a cabo haciendo uso de las prácticas más novedosas del

arte contemporáneo, el teatro invisible o de las estrategias del posteatro siguiendo las propuestas de artistas como Tino Sehgal, Dora García o Anne Imhof. De esta manera, el espíritu detrás del proyecto busca algo bien sencillo: visibilizar la producción poética árabe contemporánea, invitar a la participación, compartir la experiencia estética, construir puentes de conocimiento mutuo y de acercamiento positivo, así como considerar la cultura como un vehículo de transformación. Por cierto, el proyecto se realizará también próximamente en la ciudad de Córdoba.

**AP:** Hablando de inspiración, ¿dónde la encuentras?

**JP:** Encuentro la inspiración en todo lugar, en todo momento, en todo rostro, a cada paso. No forzosamente mientras trabajo...

**AP:** ¿Qué balance haces de todos estos años dedicado a la faceta artística?

**JP:** Uno de los amores de mi vida es mi trabajo. Posiblemente si no trabajase en mis propuestas de arte malgastaría mi vida como persona. Así que viajar para hacer un proyecto en un nuevo lugar en el que encuentro rostros humanos y espacios abiertos a novedosas posibilidades artísticas siempre me ha resultado de lo más gratificante e inspirador. Cuando esto ocurre mi mejor energía personal se pone en marcha y con ella todo es posible. Y, ¿sabes?, esa energía está provocada en gran parte por el lugar específico en el que se vaya a realizar el proyecto de arte. El trabajo me ha llevado a conocer lugares en los que la imaginación y la potencia de acción se intensificaron enormemente. Me satisface mucho cómo funciona el entendimiento estético ya que lo hace sin seguir fórmulas establecidas, un poco como la propia existencia. De esta manera cada proyecto en cada lugar contiene una posibilidad vital diferente. Mi trabajo consiste en prestar atención a esas posibilidades y darles forma y visibilidad. Para mí esto que apunto es lo suficientemente real como manera de estar en el mundo y rico como diálogo mundano como para seguir apostando por esta vía después de tantos años...

**AP:** *Moving Around II* se mueve entre el arte, el viaje, el activismo, la autobiografía, tendiendo puentes sorprendentes entre diferentes formas de pensar y sentir. Es un libro inclasificable en muchos sentidos pero cuya lectura es altamente recomendable.

**JP:** Yo recomendaría *Moving Around II* a toda persona interesada en las prácticas de arte contemporáneo, especialmente a todos aquellos lectores interesados en el arte del contexto, el arte participativo, la estética relacional, etc. A todos los lectores interesados en los libros de viajes ya que se aborda de manera singular el viaje como parte esencial de la práctica visual contemporánea... Se lo recomiendo a cualquiera que quiera pasar un buen rato de manera amena y curiosa alrededor de mis proyectos de arte. A todos los que ya leyeron el primer *Moving Around* cuyo subtítulo era “*Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo*”. Ahora este segundo volumen del proyecto se presenta bajo el subtítulo: *Sobre Cultura Femenina*. El libro sería interesante también para todos aquellos estudiantes de arte o de teoría estética contemporánea que deseen acercarse críticamente a las prácticas más recientes del arte site-specific que abordan de manera novedosa la realidad estética del contexto. A todas aquellas personas interesadas en conocer más sobre la Cultura Femenina según la etiqueta aportada por la psicóloga social, política, feminista y activista noruega Berit Ås. A todas aquellas que quieran tener un acceso sencillo a la *Historia de las Mujeres* según el campo de estudios fundado por la investigadora Gerda Lerner. A todos aquellos que quieran saber sobre las imprescindibles aportaciones intelectuales de la Cultura Femenina de nuestra época articulada por las lúcidas obras de Gayatri Spivak, Lucy R. Lippard, Herta Müller, Saskia Sassen y Svetlana Aleksievich. De todas ellas a modo de homenaje hablo en la parte final del libro; hablo de ellas y de sus determinantes obras que han ampliado el entendimiento de nuestro mundo global y nuestras democracias que ahora, inevitablemente, deberán orientarse hacia el futuro en base a alternativas a que habrán de tener en cuenta el pensamiento feminista y sus discursos críticos... ¿Sabes que se anuncia ya la cuarta ola del feminismo internacional...?

Angie de Pineda & Jesús Palomino.

Sevilla-Valencia-Barcelona

Junio 2018.

### **XIII. Concursación online entre Braulio Ortiz Poole y Jesús Palomino**

Publicado en el Diario de Sevilla. Sección De libros / Cultura.

2 de septiembre 2018

#### ***“Si no hubiese dedicado mi vida al arte, me habría echado a perder”***

El creador publica *‘Moving Around II’*, una suerte de libro de viajes en el que reflexiona sobre su oficio y plasma su interés en el feminismo

*“Viajar para hacer un proyecto a un lugar nuevo, en el que uno encuentra caras nuevas y espacios novedosos abiertos a nuevas posibilidades siempre me ha resultado de lo más gratificante e inspirador. Cuando esto ocurre mi mejor energía personal se pone en marcha y con ella todo es posible”,* escribe el artista Jesús Palomino (Sevilla, 1969) en *Moving Around II*, una suerte de libro de viajes que publica la editorial Athenaica en el que este creador reflexiona con admirable claridad sobre su oficio, plasma su interés en los discursos feministas y comparte sus experiencias en los destinos donde realiza sus proyectos, enclaves tan dispares como Argelia, Noruega, Malasia o Alemania. Para Pepe Yñiguez, autor del prólogo del volumen, *Moving Around* es “un libro de viajes escrito por alguien que no es un viajero. (...) Palomino no pertenece a la especie de esos cazadores de trofeos turísticos, es, claramente, un productor-recolector”.

**Braulio Ortiz Poole:** En el libro se acerca a algunas figuras que contribuyeron al despertar de la conciencia feminista. El texto nace de la admiración por ellas y de la certeza de que este movimiento puede provocar una transformación de la sociedad.

**Jesús Palomino:** Efectivamente, el libro nació de la admiración por los discursos feministas tal y como me los transmitió la psicóloga social, política y activista feminista noruega Berit Ås a la que pude conocer personalmente en Oslo en diciembre de 2014. Nuestra colaboración se plasmó en un film titulado *Meeting Berit Ås*, 2015. Esta producción de video es básicamente una entrevista de un par de horas en la que Berit habla sobre cultura femenina, ecofeminismo, economía de las mujeres, etc. con una asertividad y una claridad extraordinarias. (Ver enlace al video: <https://www.youtube.com/watch?v=nwhs8bIWBKI&t=1175s>)

**BOP:** Conocer a Berit Ås, “*historia viva del feminismo europeo más pionero*”, fue

para usted “*un acontecimiento*”. Son interesantísimas sus “*Técnicas de supresión de la dominación*”.

**JP:** La verdad es que el texto de las *Técnicas de supresión de la dominación* es extraordinariamente eficaz para ayudar a la emancipación cotidiana. Estas técnicas fueron desarrolladas en el año 1979 para ser utilizadas por todos los colectivos oprimidos aunque Berit Ås las orientó específicamente hacia situaciones relacionadas con las mujeres. Las técnicas son una herramienta útil para identificar qué ocurre cuando las mujeres son invisibilizadas, ridiculizadas o ignoradas. Han pasado casi 30 años desde que fueron publicadas, y aún hoy son válidas, a la vista de los acontecimientos recientes en la sociedad española. Tener conocimiento de ellas puede ayudar a revelar y reducir el efecto de ciertos comportamientos de dominación de género que sutilmente operan y persisten en nuestra sociedad. (Más información: [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/16-02-14\\_PubArt.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/16-02-14_PubArt.pdf))

**BOP:** Es simbólico que ni en un país tan progresista como Noruega sobreviva un proyecto como la Universidad de las Mujeres, abocado al cierre por falta de apoyo.

**JP:** La propia Berit reconoció en el video que a pesar de ser Noruega una democracia avanzada, persistían en su país tendencias patriarcales profundamente arraigadas... Y ella sabía bien de lo que estaba hablando. Esa fue la razón por la que decidió poner en marcha en el año 1995 la Universidad de la Mujeres, la primera institución de enseñanza superior europea regida por curricula y criterios exclusivamente feministas.

**BOP:** En *Moving Around II* también cuenta su experiencia en los campamentos de refugiados saharauis, donde asoma una y otra vez la culpa por cómo el Gobierno español abandonó a ese pueblo...

**JP:** En el capítulo dedicado al proyecto llevado a cabo en los campamentos de refugiados de Tindouf, Argelia, intenté explicar de manera somera el complejo laberinto postcolonial en el que aún permanece atrapada la población saharauí... Es un conflicto largo y lacerante. Antes de viajar a Tindouf, consideré que lo menos que debía hacer como ciudadano español era conocer las causas históricas del conflicto saharauí... Así que investigué un poco sobre el asunto. Después de venir de los campamentos, consi-

deré que debía de alguna manera contribuir desde mis humildes posibilidades a un mejor entendimiento del conflicto. Eso intenté con mi testimonio publicado en el libro...

**BOP:** En ese capítulo se define como *“Soy Jesús, hijo de José, y creo en el arte de la poesía”*. Es una hermosa presentación.

**JP:** Utilicé esa simple entradilla de presentación para llamar la atención del público ya que tuve, afortunadamente, muchos encuentros con todo tipo de personas en los campamentos de refugiados saharauis. Esa fórmula, pareció funcionar bien... Después de pronunciar la frase, distribuía libros de poesía del poeta palestino Mahmoud Darwish. Distribuí gratuitamente 1.000 ejemplares del poemario *Estado de sitio*, un hermoso poema lírico que habla de la guerra, del amor y de la esperanza de manera dialécticamente compleja. El último día del Festival Artifariti 2016, leímos el poema en árabe en el interior de una jaima (una tienda tradicional saharauí) delante de un numeroso público y contando con la presencia de los mejores poetas saharauis vivos... Fue un momento realmente hermoso... Aquel proyecto fue realmente hermoso... Además, es verdad. Me llamo Jesús, mi padre se llamaba José, y creo en el arte de la poesía. Quizás porque todo en la frase es verdad... tuvo éxito.

**BOP:** Tras tantos años de profesión, usted continúa fascinado con su oficio. *“Uno de los amores de mi vida”, dice, “es mi trabajo”*.

**JP:** ¿Sabes...? Si no hubiese dedicado mi vida al arte me habría echado a perder como persona.

**BOP:** Una de las razones de este libro, expone, es explicar las condiciones en que se realizaron sus proyectos, en parte para combatir ese recelo o desconcierto del espectador ante algunas prácticas artísticas interesadas en el contexto.

**JP:** Sí, esa es una de las razones del libro. Explicar, comunicar, dar información adicional sobre las circunstancias y las motivaciones que me llevaron a realizar mis proyectos en los contextos específicos de Rusia, Noruega, Argelia, Bamberg en Alemania, Bruselas y Kuala Lumpur. Cuanto más información se aporte, mayor será la comprensión del público, y mayor será la empatía del espectador con este tipo de prácticas artísticas.



**BOP:** No es demasiado complaciente en el recuerdo de su infancia, en una “*abusiva sociedad fascista*” donde los niños eran “*depositarios de toda la frustración*” de los adultos.

**JP:** La memoria que presento de mi infancia fue publicada en el catálogo de la Bienal de Ekaterimburgo en Rusia. La comisaria de la Bienal, Genia Tchaika, nos preguntó sobre nuestra infancia. Contesté sencillamente lo que recordaba. Quise hacer un ejercicio libre y personal de memoria para transmitirlo a conciencia en una sociedad como la rusa que desafortunadamente también tuvo que sufrir una terrible historia de totalitarismo...

**BOP:** Entre los destinos que retrata está Villa Concordia, en Bamberg, Alemania, donde pasó un año invitado y donde a los artistas no se les empuja a crear y producir, sino que se les invita como reconocimiento a su trayectoria.

**JP:** Entre los meses de abril de 2014 y abril de 2015 estuve invitado en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg ya que el Gobierno de Baviera me había concedido su Premio a la Excelencia Artística. Acepté honrado. Lo único que debíamos aportar como contrapartida era nuestra presencia física en el lugar... Nada más. Bueno, yo aproveché para hacer un par de proyectos en Alemania, otro en Noruega, dar algunas conferencias en la República Checa, hacer amigos y estudiar alemán... Fue una invitación realmente generosa.

**BOP:** Entre los personajes por los que expresa su devoción está la desaparecida Chantal Akerman, cuya obra es el tipo de cine que le gustaría hacer.

**JP:** La obra de la cineasta belga Chantal Akerman es un prodigio de sencilla sofisticación y profunda captación estética de la emoción fílmica. Efectivamente, si hiciera cine me gustaría seguir su maestría...

Braulio Ortiz Poole y Jesús Palomino.

Sevilla-Valencia

Agosto 2018.

## 4.2. Resultados de actividades profesionales vinculados a la tesis doctoral

### 4.2.1. Biografía

Jesús Palomino nació en Sevilla en 1969. Entre 1988 y 1993 estudió en la Facultad de Arte de Cuenca; en 1993 amplió estudios en la Fine Arts School de Columbus, Ohio, Estados Unidos; y entre los años 2000 y 2002 realizó estudios de posgrado en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam, Holanda.

Desde hace ya algunos años, Jesús Palomino realiza proyectos *site-specific* vinculados a espacios, lugares, localizaciones y comunidades humanas. Cada una de esas instalaciones y propuestas han sido diseñadas para ofrecer una respuesta estética en relación a asuntos tales como los Derechos Humanos, la ecología, el diálogo cultural y la crítica democrática.

Ha expuesto individualmente sus proyectos e instalaciones en la École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, París (2019), el Centre del Carme de Cultura Contemporània de Valencia (2018); Sara Art Centre, Karnataka, India (2017); ARTifariti, Tindouf, Argelia (2016); la Bienal de Arte Contemporáneo de los Urales, Ekaterimburgo, Rusia (2015); la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg, Alemania (2014); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga (2013); la Open University of Diversity en Hasselt, Bélgica (2012); el Festival Internacional de Vídeo de Tel Aviv, Israel (2010); Solo Projects ARCO 09 con la Galería Helga de Alvear, Madrid (2009); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, de Sevilla (2009); la Fundación Marcelino Botín de Santander (2008); OCAT Contemporary Art Terminal en la ciudad china de ShenZhen (2007); el Carré d'Art Musée d'art contemporain de Nîmes, Francia (2007); el Festival de Arte de Liubliana en Eslovenia (2007); la Fundación Chinati de Marfa, Texas, Estados Unidos (2006); la Galerie Clark de Montreal, Canadá (2006); la Fundación NMAC Montenmendio Arte Contemporáneo de Véjer de la Frontera en Cádiz (2006); y la Galería Helga de Alvear (2006), entre otros.

Palomino ha desarrollado también una faceta paralela de escritor que se vio reflejada en la publicación de su primer libro *Moving Around* (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo), 2010. Los Sentidos Ediciones, Sevilla. Y la segunda

parte de reciente aparición Moving Around II (Sobre Cultura Femenina) editada en noviembre de 2017 por Ediciones Athenaica de Sevilla.

Jesús Palomino ha estado desarrollando en los últimos años el proyecto LECTURES FACTORY \_Comunicación Crítica de la Cultura Contemporánea, un propuesta que busca diseminar un entendimiento crítico riguroso de las prácticas de arte contemporáneo a través de la organización de talleres, seminarios, conferencias, etc.

(Más información en la página web del artista: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)).

#### **4.2.2. Experiencia profesional pedagógica**

- CAP. Certificación de adaptación pedagógica. Curso de aprendizaje práctico de orientado hacia la capacitación pedagógica profesional a nivel de bachillerato y universidad. Sevilla, España. 1994.

#### **Trabajo pedagógico. Talleres avanzados realizados con alumnos de bachillerato, universidad, Master y Doctorado**

- RADIO BROADCASTING ARTISTIC WORKSHOP. Bessengue City Project. Douala, Camerún. Octubre 2002.
- PROYECTO 8 EMISIONES DE RADIO. Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano en colaboración con la Facultad de periodismo de la Universidad de Valladolid. Valladolid. Oct. 2005.
- PROYECTO 4 EMISIONES DE RADIO. Escuela de Arte & Diseño. Jerez de la Frontera, Cádiz. Noviembre, 2007.
- ESPACIO PÚBLICO & PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Universidad de Vigo. Pontevedra. Nov. 2009.
- REFLEXIONANDO SOBRE EL ARTE PÚBLICO. Facultad de Bellas Artes de Málaga. Universidad de Málaga, UMA. Málaga. 2010.
- ESPACIO PÚBLICO & PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Universidad de Vigo. Pontevedra. Nov. 2011.
- ARQUITECTURA IMPROVISADA. Un taller sobre arquitectura efímera en la Escuela de Arte & Diseño de Tárrega. Tárrega. Enero 2011.
  - ¿POR QUÉ LA HISTORIA IMPORTA? Programa de conferencias sobre cultura visual contemporánea. El Butrón. Sevilla. Sept.-Nov. 2013.
- DERIVE À FORCHHEIM. Taller sobre prácticas situacionistas para estudiantes de arte del Herder Gymnasium en Forchheim, Alemania. Octubre 2014.
- HÄNDEBAUM WORKSHOP. Kindergarten St. Marie. Taller para niños y niñas en el Escuela primaria St. Marie. Bamberg, Alemania. Dic. 2014.
- LEARNING TO READ\_LEARNING TO RELATE. Taller avanzado para estudiantes de último curso y Master. Facultad de BBAA de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. Nov. 2015.
- DE LOS PROYECTOS SITE-SPECIFIC AL ARTE RELACIONAL: Master de Estética

Contemporánea de la Facultad de BBAA de Sevilla. Universidad de Sevilla. Noviembre 2016.

#### **4.2.3. Conferencias (C) y presentaciones públicas (PP)**

- Jesús Palomino's Projects & Public Art projects. Rijksakademie van Beeldende kunsten. Amsterdam, The Netherlands. Junio 2000. (PP)
- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Centro Cultural de la Villa. Madrid. Enero 2001. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. Goldsmith College of Art. London, UK. Marzo 2001. (PP)
- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Ciudad Múltiple Show. Ciudad de Panamá, Panamá. Agosto 2002. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. European Center. Xiamen, China. Oct. 2002. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. Art Center. Douala, Cameroon. Oct. 2002. (PP)
- NOMADISMO EN LAS PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Colegio de Arquitectos Técnicos de Sevilla. Enero 2003. (C)
- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Escuela de fotografía. Caracas, Venezuela. Febrero 2005. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. The Chinati Foundation. Marfa, Texas. Estados Unidos. Diciembre 2006. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. Shen Zhen Contemporary Art Center. Shen Zhen, China. Septiembre 2007. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects. Arts School. GuangZhou University, China. Oct. 2007. (PP)
- SOBRE ARTE PÚBLICO: Proyectos de Jesús Palomino. Universidad de Córdoba. Septiembre 2008. (C)
- INSTITUCIONES DE ARTE, IDEOLOGÍAS & PRÁCTICAS. Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía, CAAC. Sevilla. Noviembre 2009. (C)
- NOMADISMO, PERFORMATIVIDAD & CRITICA DEMOCRÁTICA. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. CAC Málaga. Septiembre 2010. (C)
- Presentación del libro *Moving Around I (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Noviembre 2010. ARCO Madrid, febrero 2011. (PP)

- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Half House Art Space. Barcelona. Noviembre 2010. (PP)
- FOTOGRAFÍA & PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO. Facultad de BBAA de Sevilla. Universidad de Sevilla. Enero 2011. (C)
- PERFORMATIVIDAD & PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Master Artes Visuales Facultad de BBAA de Sevilla. Universidad de Sevilla. Dic. 2011. (C)
- STOP TV – HOLY WORLD. Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía, CAAC. Sevilla. Febrero 2012. (C)
- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Facultad de BBAA de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. Noviembre 2013. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects (1992-2014). Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Mayo 2014. (PP)
- PARTICIPATORY ART: Jesús Palomino Projects 1992-2014. Bamberg University. Bamberg, Alemania. Octubre 2014. (C)
- CANON CURATORIAL: Breve historia del comisariado I. Fundación de Arte Contemporáneo Valentín de Madariaga. Sevilla. Diciembre 2014. (C)
- JP's Projects & Public Art projects (1992-2014). Prague College and Brno Fine Arts School. Czech Republic. Febrero 2014. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects (1992-2014). Wei Ling Gallery. Kuala Lumpur, Malasia. Mayo 2015. (PP)
- JP's Projects & Public Art projects (1992-2014). Universidad de los Urales. Ekaterimburgo, Rusia. Septiembre 2015. (PP)
- PRÁCTICAS CURATORIALES CONTEMPORÁNEAS, ARTE PÚBLICO & ARTE PARTICIPATIVO. Master de Estudios Curatoriales. Fundación Valentín de Madariaga. Sevilla. Diciembre 2015. (C)
- MEETING BERIT ÅS. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Presentación del video en colaboración con el Museo valenciano de la Ilustración y la Modernidad, MuVIM. Valencia. Marzo 2016. (C)
- Proyectos de Arte Público de Jesús Palomino. Ciclo *The Museum Is Closed*. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, MACBA. Mayo 2016. (PP)
- MEETING BERIT ÅS. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Presentación del video en la Filmoteca de Navarra. Ciclo de conferencias sobre feminismo y arte público. Pamplona. Junio 2016. (C)
- MEETING BERIT ÅS. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Presentación del vi-



deo en el CAAC de Sevilla. Dentro de la exposición colectiva: “Qué piensan, qué sienten los artistas andaluces de ahora?” Enero 2017. (PP)

- AIR\_SOIL\_WATER\_FINANCES: Dialectics of Value Representation and Biopolitics at the Search of a Narration. Una conferencia en colaboración con el seminario Forms of Representation at the Age of Globalization presentado en la École de hautes études en sciences sociales, EHESS, París. Junio de 2017. (C) (EN)

- Presentación del libro *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. CICUS, Sevilla. Noviembre de 2017 y Malafama Estudios, Madrid. Diciembre de 2017. (PP)

- MANIOBRAS ESTÉTICAS DE PARTICIPACIÓN: LAS POLÍTICAS DE LA ESPERANZA SEGÚN SUPERFLEX. Una conferencia entorno a la exposición del colectivo danés Superflex: “*Cuanto más sabes, mejor decides*”. Centro de Arte de Andalucía, C3A. Córdoba. Abril 2018. (C)

- ECOLOGÍA ACÚSTICA Y SONORIDAD DEL PAISAJE (Según Murray Schafer). ICAS, Instituto de Cultura de Sevilla. Abril 2018. (C)

- Presentación del libro *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)* en HalfHouse Art Space de Barcelona. Junio 2018. (PP)

- Presentación del proyecto *Fuga de amor*, 2018. Escuela oficial de idiomas. EOI, Valencia. 25 de octubre de 2018. (PP)

- MEETING BERIT ÅS. Un proyecto de video de Jesús Palomino. Presentación del video en el Espacio cultural La Colonie. París, Francia. Enero 2019. (C)

#### 4.2.4. Programas como artista investigador invitado

- Fundación Joan Miró. Mallorca, España. Julio 1997. (1 semana)
- Centro de producción visual HANGAR. Barcelona. Julio-Oct. 1998. (4 meses)
- Kaus Australis Stichting. Rotterdam, Holanda. Septiembre-Diciembre 1999. (4 meses)
- Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Amsterdam, Holanda.. 2000-2002. (2 años)
- Fondazione Michelangelo Pistoletto. Biella, Milán. Italia. Marzo 2001. (2 semanas)
- Fundación La Llama. Caracas, Venezuela. Febrero 2005. (1 mes)
- Casa de Velázquez. Ministerio de Cultura de Francia. Madrid. Enero - Marzo. 2005. (3 meses)
- Clark Galerie AIR Programme. Montréal, Canada. Mayo-Junio 2006. (2 meses)
- The Chinati Foundation AIR Programme. Marfa, Texas. USA. Nov.-Dic. 2006. (2 meses)
- OCAT Artist in Residence Programme. Shenzhen, China. Sep-Oct. 2007. (3 meses)
- Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. 2014-2015. (1 año)
- Wolo AIR. Kuala Lumpur, Malasia. Mayo-Julio 2015. (2 meses)
- AIR Ural Biennial. Ekaterimburgo, Rusia. Julio-Septiembre 2015. (2 meses)
- ARTifariti Festival de Arte y Derechos Humanos. Tindouf, Argelia. Octubre -Noviembre 2016. (6 semanas)
- Cultura Resident 2018. Centre del Carme de Valencia. Mayo-Oct. 2018. (6 meses)
- Invent Formes Carasso Residency Program 2018. *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, EHESS. Paris, Francia. Octubre 2018 - Enero 2019. (3 meses)

#### **4.2.5. Proyectos expositivos**

Representado profesionalmente por las galerías Helga de Alvear de Madri (1993 a 2011) y Rafael Ortiz de Sevilla. (2003-2017)

#### **Exposiciones individuales**

2019

- SCROLL DOWN\_Manifesto, 2019. École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris.

2018

- FUGA DE AMOR, 2018. Un proyecto de arte participativo en torno a la poesía árabe contemporánea en colaboración con las comunidades Islámicas de la ciudad de Valencia. Centre del Carme de Cultura Contemporània de València. Octubre 2018.

2015

- ATLAS of ABANDONED OBJECTS Poster Edition, 2015. Kuala Lumpur. En colaboración con Wei Ling Contemporary Art Gallery. Kuala Lumpur, Malasia.

2014

- MASTER SUPPRESSION TECHNIQUES Poster Edition, 2014. Feria Internacional de Arte Arco, Madrid, España, en colaboración con la Galería Rafael Ortiz. Febrero 2014; Ayuntamiento de Bamberg, Alemania. Septiembre 2014.

- SAMEN im WALD\_GOLD im FLUSS. Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania.

2013

- CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST. Centro de Arte Contemporáneo, CAC Málaga.

2011

- PEACE MARKET/PEACE SQUARE. Proyecto de arte público. Madrid.

- PEACE ZONE Action. Proyecto de arte público. Velez Blanco, Almería.

2010

- PEACE ZONE Action. HalfHouse Art Space. Barcelona.

- ORO. Centro Sierra de arte contemporáneo.Santa Ana La Real, Huelva.

- HUMAN RIGHTS / FREE MONEY. Galería Rafael Ortiz Gallery. Sevilla.

2009

- GREEN SPACE CLOSED. Galería Helga de Alvear. ARCO Solo Projects. Madrid.
- 20 ALTAVOCES REPRODUCIENDO EL SONIDO DEL LUGAR. CAAC. Sevilla.

2008

- A LA COMUNIDAD FUTURA. Iniciarte Espacio de Arte Contemporáneo. Sevilla.

2007

- WHY IS THERE SOMETHING INSTEAD OF NOTHING? INVALIDEN 1. Berlin, Alemania.

2006

- AGAINST APATHY. Galería Helga de Alvear. Madrid.
- CONVERTISSEUR DE PEURS / LA FONTAINE DE COURAGE. Clark Production Center. Montréal, Canada.
- MEDIA FILTER & BIG COMPASS. The Chinati Foundation. TEXAS. U.S.A.

2005

- POESÍA, TEORÍA POLÍTICA & SENTIDO COMÚN: TRANSFORMADOR. Sala Mendoza. Caracas. Venezuela.
- PARA LA GENTE DE LA CIUDAD. Casa de América. Madrid.
- BIG FAVELA & 8 EMISIONES DE RADIO. Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano. Valladolid.

2004

- STOP T.V. HOLYWORLD. Galería Rafael Ortiz. Sevilla.
- POISON COLLECTOR & BODY COUNT MACHINE. Sala de eStar. Sevilla.

2003

- ABAJO, SIN NOTICIAS, DEL OTRO LADO, SIN VOZ. Fundación Cajasol. Sevilla.

2002

- MERCADO LIGERO ESPERANDO. Museo ARTIUM. Vitoria-Gasteiz.

2001

- CITY. Galería Helga de Alvear. Madrid.
- TO THE PEOPLE OF THE CITY. Sala Moreno Villa. Málaga.
- LEFTOVERS. Rijksakademie. Amsterdam, Países Bajos.
- WAITING FLOUR ROOM. Plus Gallery. Düsseldorf, Alemania.

2000

- KÖLN HAUS. BVDG Sponsorship Programme. Art Cologne. Köln, Alemania.
- PAISAJE. Fundación Joan Miró. Palma de Mallorca.

1999

- THERE MUST BE SOMETHING WRONG BETWEEN THIS ECONOMY AND ME.

Kaus Australis Stichting. Rotterdam, Países Bajos.

1998

- RECENT WOKS. Galería Alejandro Sales. Barcelona.

1997

- GROUND WORKS. Galería Helga de Alvear. Madrid.

1996

- TRABAJOS RECIENTES. Gravina Centro de Arte. Huelva.

- 22 MAYO 1996. Centro de artistas. Poblenou. Barcelona.

- FEBRERO 1996. Casa de Nacho Hernando. Barcelona.

1995

- TRABAJOS RECIENTES. Galería Helga de Alvear. Madrid.

- CORTINAS DE PAPEL AZUL. Antiguo depósito de San Jeronimo. Sevilla.

1994

- TRABAJOS RECIENTES. Galería Ventana Abierta. Sevilla.

- GOOD BYE, NEVER MIND. Allez les Filles Gallery. Columbus, Ohio. USA.

1993

- TRABAJOS RECIENTES. Galería Juana Mordó. Madrid.

1992

- PINTURAS & DIBUJOS. Galería Ventana Abierta. Sevilla.

- TRABAJOS EN EL ANTIGUO DEPÓSITO DE TRENES. Cuenca.

- TRABAJOS DE HARINA, GRASA Y JABÓN. GREASE & SOAP WORKS. Galería de la Facultad de BBAA de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.

## Exposiciones colectivas

2018

- RIJNSAKADEMIE RADIO. UN proyecto sonoro comisariado por Ja Ja Ja Nee Nee Nee y Ana María Gómez López para la Rijnsakademie van Beeldende Kunsten. Diciembre 2018. Amsterdam, Los Países Bajos.
- ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN, LA ACCIÓN. Exposición colectiva comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes en el CAAC de Sevilla. Marzo 2018 a marzo de 2019.
- PROVINCIA 53. Exposición colectiva comisariada por Juan Guardiola y presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-La Mancha, MUSAC, de León, y el CDAN de Huesca.

2017

- COMMUNITY WALKING 156 kms. SARA Center. Karnataka, India.

2016

- READING\_ *State of Siege*. Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos ARTifariti 2016. Campamentos de refugiados Saharauis. Tindouf, Argelia.

2015

- TEORÍA DEL DUENDE. Centro Federico García Lorca. Granada.
- 3 rd. URAL BIENNIAL of CONTEMPORARY ART. Ekaterimburgo, Rusia.

2014

- MASTER SUPPRESSION TECHNIQUES Poster Edition, 2014. Feria Internacional de Arte Arco. Galería Rafael Ortiz. Madrid.

2013

- INTERVENCIONES. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. CAAC. Sevilla

2012

- STRANGE COSMOPOLITAN. Open University of Diversity. Hasselt, Bélgica.

2011

- Sin Título Group Show. Madrid.
- MÁRGENES DE LA CIUDAD. Centro de arte contemporáneo, CAAC, Sevilla.

2010

- HONG KONG VIEWS. Video Project. Tel Aviv Internacional Video Festival. Tel Aviv, Israel.
- CONTRATIEMPO. Ruinas romanas de El Ruedo. Almedinilla, Córdoba.



2009

- GREEN SPACE CLOSED. Solo Projects. Galería Helga de Alvear. Madrid.
- EL RESTO (Marginados & utópicos). Sala Puertanueva. Cordoba.
- SHORT TIME. HalfHouse Art Space. Barcelona.

2008

- LOW KEY. Villa Iris. Fundación Marcelino Botín. Santander.
- CONDICIONES DE TRABAJO. Jesús Palomino, Jacobo Castellano y Chema Alvar-gonzález. Caja San Fernando. Sevilla y Museo de la ciudad de Cádiz.
- 3rd. Contemporary Art Biennial of Seville. BIACS. Sevilla.

2007

- SCÉNES DU SUD. Musée Carré de D'Art Contemporain. Nimes, Francia.
- POTEMKIN VILLAGE. Public Art Festival. Ljubljana, Eslovenia.
- GREEN SPACE CLOSED. ShenZhen International Sculpture Show. Museo He Xiang-ning. Shenzhen, China.

2006

- WITTNESSES. Montenmedio Foundation de Arte Contemporáneo. Cádiz.
- REFLECTING IDENTITIES IN CONTEMPORARY ART. München, Alemania.
- Bial de las Islas Canarias de Arte & Paisaje. Islas Canarias.

2005

- HASTA PULVERIZARSE LOS OJOS. Fundación BBVA. Madrid.
- PERMANENCIAS DIFUSAS. Centro de Arte CAB. Burgos.

2004

- POISON COLLECTOR & HEALING WATER MACHINE. Bial Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia & Montenegro.

2003

- CIUDAD MULTIPLE. Ciudad de Panamá. Panamá.
- INTERVENCIONES URBANAS. Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos.

2002

- BIG SUR. Hamburguer Bahnhof Museum für Gegenwart. Berlin, Alemania.
- GRACE & GRAVITY. Galería Estrany & De la Mota. Barcelona.
- MADRID AL DESCUBIERTO. Salas de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- RENDEZ-VOUS À XIAMEN. European Art Center. Xiamen, China.
- BESSENGUE CITY PROJECT. Douala, Camerún.
- 3 ARTISTS. Palais Thurn und Taxis. Bregenz, Austria.

- OPEN ATELIERS. Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Amsterdam, Países Bajos.
- ITINERARIOS. Fundación Marcelino Botín. Santander.

2001

- SQUAT. Smart Project Space. Amsterdam, Países Bajos.
- FIGURACIONES. Horizonte 2000. Centro de artistas emergentes. Madrid.
- NEU BAUTEN. W139. Amsterdam, Países Bajos.
- OPEN ATELIERS. Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Amsterdam, Países Bajos.

2000

- BENVINGUT A LA SOCIETAT DEL ESPECTACLE. Sala Municipal de Arte. Mataró. Barcelona.
- GLOBE-TROTTERS. Centro Cultural Can Felipa. Poble Nou, Barcelona.

1999

- 4 OBRES. Hangar. Centro de producción visual & multimedia. Barcelona.
- MITSUO MIURA & JESUS PALOMINO. Galería Helga de Alvear. Madrid.
- VI Premios de pintura. Casa de Velázquez, Madrid.

1998

- PARIS PHOTO 1998. Galería Helga de Alvear. Paris, Francia.
- UNA GRAMATICA ACTUAL. Centro Cultural Can Felipa. Poble Nou. Barcelona.
- RECENT WORKS. Helga de Alvear Gallery. Madrid.

1997

- ARTE EMERGENTE. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.
- ENCUENTROS. Kohlenhof Ästhetische Transformation. Nürnberg, Alemania.

1996

- Gramercy International Art Fair. Ibel-Simeonov Gallery. Los Angeles, USA.
- L'Escola Invisible. QUAM workshops. Tecla Sala. Hospitalet de Llobregat.

1995

- L'Escola Invisible. Talleres de la QUAM (1988-94). Fundació La Caixa. Vic.
- Sota la carpa. Hospital Santa Creu Espacio de arte. Barcelona.

1994

- ANYS 90: DISTANCIA ZERO. Santa Mónica, Centro de arte. Barcelona.

1992

- RECENT WORKS. Exposición colectiva Escuelas de BBAA. Palais des Arts, Tolouse. Francia.

#### **4.2.6. Becas, ayudas y premios**

- Joan Miró y Pilar Juncosa Premios artísticos de la Fundación Joan Miró. Mallorca, España (1999). Premio de investigación para producción de una exposición presentada en la Fundación Miró de Mallorca en diciembre del 2000. (Cuantía: 6.000 E + presupuesto de producción + catálogo.)
- Becas de investigación para artistas visuales de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, España (1999). Beca de estancia e investigación en la Kaus Australis Stichting de Rotterdam, los Países Bajos, de cuatro meses de investigación desde septiembre a diciembre de 1999. (Cuantía: 3.000 E + exposición + billete de avión.)
- BVDG Sponsorship Programme. International Art Fair. Colonia, Alemania (2000). Solo Project en la Feria Internacional de Arte de Colonia en colaboración con la Galería Helga de Alvear, Madrid, España. (Cuantía: 4.000 E.)
- International Research Fellowship Programme Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Amsterdam, Países Bajos (2001-2002). Dos años de investigación patrocinado por el Ministerio de Cultura de los Países Bajos. (Cuantía: 30.000 E incluyendo vivienda, estudio, presupuesto para producción, manutención, matrícula, viajes, etc.)
- Fundación Marcelino Botín. Becas artísticas. Santander, España (2001). Becas de investigación visual en el International Research Fellowship Program Rijksakademie van Beeldende Kusnten en Amsterdam, Países Bajos. (Cuantía: 18.000 E.)
- Prins Klaus Foundation Project Grants. Amsterdam, Países Bajos (2002). Visual Artist Grants para la producción del proyecto BESSENGUE CITY, un taller para jóvenes estudiantes de arte producido en colaboración con el Espacio de Arte Doualart en Douala, Camerún. Noviembre 2002. (Cuantía: 6.000 E + taller.)
- Becas del Ministerio de Cultura de España. Madrid, España (2003). Patrocinio de mi participación en la exposición CIUDAD MÚLTIPLE comisariada por Gerardo Mosquera en Ciudad de Panamá, República de Panamá. (Cuantía: 3.000 E + vuelos a Ciudad de Panamá.)

- Ayudas a la producción de proyectos artísticos de la Junta de Andalucía. Sevilla, España (2004). Beca de investigación para la producción de una exposición en colaboración con la Fundación La Llama de Caracas, Venezuela. Febrero 2005. (Cuantía: 5.000 E + exposición.)
  
- Becas Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Francia para artistas españoles. Madrid, España (2005). Tres meses de investigación en la Casa de Velázquez de Madrid. (Cuantía: 2.500 Euros + estudio + manutención.)
  
- The Chinati Foundation Researcher Guest Artist Fellowship. Marfa, Texas, USA (2006). Dos meses de investigación en la prestigiosa institución estadounidense de arte contemporáneo en Marfa, Texas, USA, para producir una exposición específica. (Cuantía: (1.000 USD + vivienda + estudio + exposición.)
  
- CLARK Production Center Research Grants. Montréal, Canada (2006). Dos meses de investigación y producción de un proyecto específico mostrada en la galería del Centro Clark. (Cuantía: (6.000 CD + acomodación + estudio + presupuesto de producción + taller + exposición.)
  
- Premio a la Excelencia Artística del Gobierno de Andalucía. Sevilla, España (2006). Este Premio supuso la producción de un proyecto específicamente concebido para el Espacio de Arte Contemporáneo Inciarte Sevilla, España. Mayo 2008. (Cuantía: 30.000 E + presupuesto de producción + exposición + catálogo.)
  
- Inciarte Ayudas a la publicación. Gobierno de Andalucía. Sevilla, España (2007). Ayuda para la publicación de un catálogo razonado titulado Filtros, carteles informativos & emisiones de radio. Jesús Palomino [2004-2006]. 2007. (ES) (EN) (Cuantía: 7.000 E.)
  
- Sponsorship Program International Art Fair ARCO 09. Madrid, España (2009). Solo Project en ARCO Madrid Feria Internacional de Arte en colaboración con la Galería Helga de Alvear, Madrid, España. (Cuantía: 4.000 E + exposición.)
  
- Excellency Arts Award Free State of Bavaria. Bamberg, Alemania (2014-2015). Estancia de investigación de 12 meses en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia

en la ciudad alemana de Bamberg. Marzo de 2014 a marzo 2015. (Cuantía: 16.500 E + vivienda + estudio + exposición.)

- Visual Arts Grants VEGAP. Madrid, Spain (2015). Ayudas a la producción artística para la realización de un proyecto de video titulado MEETING BERIT AS rodado en Oslo, Noruega. (Cuantía: 6.000 E + exposición.)

- WOLO AIR Program. Kuala Lumpur, Malaysia (2015). Artist in Residence Program en colaboración con la Galería Wei Ling de Kuala Lumpur, Malasia. Dos meses de investigación y producción de un proyecto específico. (Cuantía: 6.000 E + exposición.)

- Programa de producción de la Bienal de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo 2015. Federación rusa. Mes y medio de residencia, producción y exhibición de proyecto específico. (Cuantía: 10.000 Euros + exposición).

- Cultura Resident Programa de mediació 2018 del Centre del Carme de Cultura Contemporània de Valencia en colaboración con el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, CMCV. (Cuantía: 18.000 Euros + presentación.)

- Programa Invent Formes Carasso Residency Program 2018. École de Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS. Paris, Francia. Octubre 2018 - Enero 2019. (Cuantía: 4.500 Euros + Viaje + Manutención + Presentación + Conferencia.)

#### 4.2.7. Lista de publicaciones

(Todos estos textos pueden ser consultados en: [http://www.jesuspalomino.com/ ES/JP-Tex.htm](http://www.jesuspalomino.com/ES/JP-Tex.htm) )

##### Catálogos monográficos sobre la obra de Jesús Palomino (selección):

- **V.V.A.A.** *Creative Inquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-interest*. Jesús Palomino. Editor: Fernando Francés y Helena Juncosa. Texto: Francisco Javier San Martín. Catálogo de la exposición individual presentada en el Centro de Arte Contemporáneo, CAC. Málaga, 2013. (ES) (EN)
- **V.V.A.A.** *Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)*. Editores: Francisco de Río y María Peña Lombao. Catálogo Guía del visitante nº 31 publicado por Cajasol Obra Social. 2010. (ES)
- **V.V.A.A.** *Elogio de la dimensión sonora*. Catálogo para el proyecto específico en el Centro de arte contemporáneo de Andalucía. CAAC. Sevilla, 2010. (ES)
- **V.V.A.A.** *A la Comunidad Futura*. Catálogo publicado para la exposición individual en el Espacio Iniciarte. Sevilla, 2008. Texto crítico de Yñiguez, José. (ES) (EN)
- **V.V.A.A.** *Filtros, carteles informativos & emisiones de radio*. Jesús Palomino [2004-2006]. Catálogo publicado en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Editor: Jesús Palomino. 2007. (ES) (EN)
- **V.V.A.A.** *Casas, vallas publicitarias y túneles*. Catálogo editado para la exposición individual Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz. Sala Imagen. Sevilla, 2003. Fundación Cajasol. Editor y curator: Francisco del Río. (ES) (EN)
- **V.V.A.A.** *Light market waiting*. Catálogo editado para la exposocón en ARTIUM, Museo Vasco de arte contemporáneo. Abril 2002. Textos y edición a cargo de Javier González de Durana. (ES) (EN)

Textos sobre la obra visual de Jesús Palomino (selección):

- **V.V.A.A.** *Creative Inquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-interest*. Jesús Palomino. Catálogo de la exposición individual presentada en el Centro de Arte Contemporáneo, CAC. Málaga, 2013. (ES) (EN)
- **RUGG**, Judith. *Exploring site-specific art. Issues of Space and Internationalism*. Capítulo 8. I.B. Tauris & Co Ltd. London 2010. (EN)
- **BRIDGES**, Steven L. *Making the invisible visible. Socially engaged, collaborative public*



*art in the city*. Tesis final de Doctorado de Steven L. Bridges presentada en The School of the Art Institute of Chicago, 2009. (EN)

- **DEL REAL**, Patricio. 2009. *Slums do stink: artist, bricolage and our need for doses of "real" life*. Art Magazine, New York. (EN)

Catálogos en los que aparecen las obras de Jesús Palomino (selección):

- **V.V.A.A.** 1994. *Proyecto: Jesús Palomino*. ARTE. Proyectos e ideas. Nº 3. Edita Universidad Politécnica de Valencia. (ES)

- **V.V.A.A.** 1994. *Anys 90. Distancia Zero*. Centre d'Art Santa Mònica. Edita Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. (ES) (CAT)

- **V.V.A.A.** 1995. *Sota la carpa*. Catálogo de la exposición colectiva vinculada al taller impartido por del artista Pedro Cabrita Reis. Quincena de arte de Montesquiú. Edita Ayuntamiento de Barcelona. (ES) (CAT)

- **V.V.A.A.** 2004. *Shifting Map. Artist's platforms and strategies for cultural diversity*. Rain Artist's Initiatives Network. Nai Publishers. Rotterdam. (EN)

- **V.V.A.A.** 2012. *Aproximaciones 1. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear*. Edita Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres. (ES)

- **V.V.AA.** 2013. *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Editor: Rafael Doctor Roncero. Editorial La Fábrica. (ES)

## **Publicaciones de Jesús Palomino como autor**

### **Libros**

- **PALOMINO**, Jesús. 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura Femenina)*. Autor: Jesús Palomino. Athenaica Ediciones. Sevilla. Ensayo crítico. 225 páginas. (ES)

- **PALOMINO**, Jesús. 2010. *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*. Autor: Jesús Palomino. Ediciones Los Sentidos. Sevilla. Ensayo crítico. 150 páginas. (ES)

### **Textos críticos escritos por Jesús Palomino (selección):**

- **PALOMINO**, Jesús. *¿El arte se puede enseñar?* Un texto de Jesús Palomino en colaboración con María Jesús Martínez Silvente para la publicación editada por La Factoría de Innovació i Disseny de Valencia, 2017. ISBN: 978-84-17238-08-07 (ES)

- **A.A.V.V.** 2017. *Tentativas críticas # 1. En conversación. Armando Montesinos y Jesús Palomino.* (Pág. 88-96). Edita Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Geral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela. (ES)
- **PALOMINO**, Jesús. *Colours, Forms and Words According to Jonathan Monk.* Texto para el catálogo de la exposición individual de Jonathan Monk preentada en el Centro de Arte de Málaga. CAC, Málaga. 2013. (ES) (EN).
- **PALOMINO**, Jesús. *¿Quién hace el trabajo de embellecer la ciudad? Las linternas Akari de Isamu Noguchi.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Mayo 2002. (EN)

#### **Textos presentados en colaboración (selección):**

- *Earth Water Catalogue.* Un proyecto en colaboración con Uwe Laysiepen. Ulay. <http://www.earthwatercatalogue.net/> - [http://www.earthwatercatalogue.net/artist/jesus\\_palomino/35](http://www.earthwatercatalogue.net/artist/jesus_palomino/35)

#### **Textos de críticos de arte sobre la obra de Jesús Palomino (selección):**

- **G<sup>a</sup>-ARENAL**, José Iglesias. *Where can we find our contemporary heterotopias? IV.* A critical review. April 10, 2017. (EN)
- **SALINAS**, Javier. *Jesús Palomino, un poeta nómada en el arte contemporáneo.* Texto para The Museum is Closed Ciclo de conferencias. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. MACBA. Marzo 2016.
- **PIMIENTO**, Mercedes. *Jesús Palomino: "Una de las más claras realidades de la experiencia estética es el diálogo".* Una entrevista de Mercedes Pimiento publicada por Presente Continuo el 13 de Mayo de 2016. [www.presente-continuo.org]
- **TCHAIKA**, Genia. *An Interview to the Artists.* Texto del catálogo de la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de los Urales. Ekaterimburgo, Rusia. Octubre 2015. (EN) (RU)
- **CITRON**, Charles. *The Journey of a Story. Props for the project by Jesús Palomino.* Texto para el catálogo de la exposición individual Gold im Fluss\_Samen im Wald. Internationales Künstlerhaus Villa Concordia. Bamberg, Alemania. Diciembre 2014. (EN)
- **ALCAIDE**, Jesús. *El Vuelo de Hypnos.* Contratiempo. Texto del catálogo para la exposición colectiva en Almedinilla, Córdoba. 2009. (ES)

- **BARBANCHO**, Juan-Ramón. *Miradas: Sierra Centro de Arte*. ART NOTES n° 33, 2010. (ES)
- **DEL RÍO**, Francisco. *Liberar la palabra ante el paisaje*. Texto del catálogo para el proyecto Acantilado (Sobre condiciones de trabajo) publicado por Obra Social de Cajasol. 2009. (ES)
- **PEÑA LOMBAO**, María. Un lugar para el hombre. Texto del catálogo para el proyecto Acantilado (Sobre condiciones de trabajo) publicado por Obra Social de Cajasol. 2009. (ES)
- **PEÑA LOMBAO**, María; **PALOMINO**, Jesús. *Conversación entre María Peña Lombao y Jesús Palomino acerca del proyecto Acantilado*. Texto-catálogo del proyecto Acantilado (Sobre condiciones de trabajo) publicado por Obra Social de Cajasol. 2009. (ES)
- **PÉREZ VILLÉN**, Ángel Luis. *Vínculo y linajes del resto*. Texto para el catálogo de la exposición colectiva: El resto. Superfluos y utópicos. Córdoba, 2009. (ES)
- **CANDELA**, Iria. Low Key. Texto para el catálogo de la exposición colectiva en la Fundación Marcelino Botín. Santander, 2008. (ES) (EN)
- **DE AIZPURU**, Margarita. *Art from Andalusia to the 21 ST. Century*. Texto de presentación para el catálogo editado por Iván de la Torre Amerighi y publicado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008. (EN) (ES)
- **CASANOVA**, Jorge. *RE: Questions... and answers. Interview to Jesús Palomino*. Texto del catálogo Filtros, carteles informativos & emisiones de radio. Jesús Palomino [2004-2006]. 2007. (EN) (ES)
- **PALOMINO**, Rosa. *Transforming machines, Consciousness and Gestalt*. Texto del catálogo Filtros, carteles informativos & emisiones de radio. Jesús Palomino [2004-2006]. 2007. (EN) (ES)
- **MONTESINOS**, Armando. *Collective pedagogies for mistaken economies*. Texto del catálogo Filtros, carteles informativos & emisiones de radio. Jesús Palomino [2004-2006]. 2007. (EN) (ES)
- **CITRON**, Charles. *The make-shift laboratories and machines of Jesus Palomino*. Texto del catálogo Filtros, carteles informativos & emisiones de radio: Jesús Palomino [2004-2006]. 2007. (EN) (ES)
- **BLÁZQUEZ**, Jimena; **CASANOVA**, Jorge. *Anticongelante & 8 emisiones de radio*. Texto de presentación de la exposición colectiva Testigos / Witnesses, NMAC. Vejer de la Frontera, Cádiz, 2006. (ES)
- **DUBÉ**, Peter. *Convertisseur de peurs. La Fontaine de courage*. Texto de presentación

en la Galerie Clark. Montreal, 2006. (FR, EN y ES)

- **MONTESINOS**, Armando. *Permanencias difusas*. Texto de presentación de la exposición colectiva en el Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos, 2006. (ES)

- **FERNÁNDEZ**, Olga. *Gran Favela & 8 emisiones de radio*. Texto de presentación de la hoja de sala en el Museo Patio Herreriano. Valladolid, 2006. (ES)

- **TORRENTE**, Virginia. *Jesús Palomino: El caos como herramienta*. Texto de presentación de la exposición Para la gente de la ciudad: Cartel informativo, filtro de veneno & máquina de comida. Casa de América. Madrid, 2005. (ES)

- **MOSQUERA**, Gerardo; **SAMOS**, Adrienne. *Ciudad Múltiple*. Texto de presentación de la exposición colectiva Ciudad Múltiple. Panamá, 2003. (ES)

- **DEL RÍO**, Francisco. *Hablando con Jesus Palomino*. Texto del catálogo para la exposición Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz. Sala Imagen. Sevilla, 2003. (EN)

- **JUNCOSA**, Enrique. *Big Sur. Neue Spanische Kunst*. Texto del catálogo para la exposición en el Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart. Berlín, Alemania. Abril 2002. (ES) (DE)

- **GONZÁLEZ DE DURANA**, Javier; **PALOMINO**, Jesús. *Una conversación entre Javier González de Durana y Jesús Palomino*. Texto del catálogo para la exposición Mercado Ligero Esperando. ARTIUM, Contemporary Art Center. Vitoria-Gasteiz. Abril 2002. (EN)

- **MÉNDEZ BAIGES**, Maite. *SITU-ARTE: Las construcciones localizadas de Jesus Palomino*. Texto del catálogo de la exposición Para la gente de la ciudad. Sala de Arte Moreno Villa. Málaga, 2001. (EN)

- **MONTESINOS**, Armando. *Jesús Palomino: la fisicidad del trabajo intelectual*. Texto del catálogo de la exposición individual Para la gente de la ciudad. Sala de Arte Moreno Villa. Málaga, 2001. (EN)

- **PEUTZ**, Thomas. *Jesús Palomino*. Texto de presentación de la muestra colectiva Squat. SMART Project Space. Amsterdam. Marzo, 2001. (EN)

- **PÉREZ**, Luis Francisco. *Jesus Palomino*. Crítica aparecida en Art Magazine Lapiz (no. 148, Madrid). Diciembre 1998. (EN)

- **LAGUNAS**, Pau. *Algunas cosas*. Texto para el catálogo de la exposición L'escola invisible. Talleres de la QUAM. Barcelona, 1995. (ES)

- **BREA**, José Luis. *Jesús Palomino. Lugares de lo invisible*. Texto del catálogo de la exposición Artistas de la Facultad de Cuenca. Toulouse y Rodez, Francia. 1992. (ES) (FR)

### Textos en artículos y reseñas periodísticas (selección):

[Todos los artículos y reseñas en: [http:// www.jesuspalomino.com/ES/JP-Text.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/JP-Text.html) ]

- **ORTIZ POOLE**, Braulio. *“Si no hubiese dedicado mi vida al arte, me habría echado a perder”*. Diario de Sevilla. Sección Cultura / De libros. Sevilla, 2 de septiembre de 2018. (ES)
- **DE PINEDA**, Angie. *Jesús Palomino. Arte, viajes y cultura femenina*. Editora: Angie de Pineda. Página web editorial Athenaica. Sevilla, 28 de junio de 2018. (ES)
- **CARRASCO**, Marta. *La peregrinación artística de Jesús Palomino*. ABC Cultural. 2 de diciembre de 2017. Sevilla. (ES)
- **HAMZA**, Hichem. *Le Cinéma, un combat, contre la manipulation*. El moudjahid, Argel. Argelia. 29 de octubre de 2016. (FR)
- **PALOMO**, Bernardo. *Una muestra con ángel, duende y compás*. Reseña sobre la exposición Teoría del duende presentada en el Centro de la Fundación García Lorca de Granada. Periódico Granada Hoy. 14 de diciembre del 2015. (ES)
- **AMBER**, T. *Interview to Jesús Palomino*. Wei Ling Gallery\_Kuala Lumpur, Malasia. Junio 2015. (EN)
- *Pressemeldungen Wissenschaft und Kunst*. Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst. Febrero 2014 (DE)
- *Musik, Literatur und Kunst aus Spanien und Deutschland*. Villa Concordia, Bamberg. Febrero 2014. (DE)
- **RUEDA**, Juan Francisco. *Visibilizar la invisibilidad*. SUR, diario de Málaga. Mayo 2013. (ES)
- **DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. *Jesús Palomino*. Babelia, EL PAÍS. Junio 2013. (ES)
- **DE LA TORRE AMERIGHI**, Iván. *Jesús Palomino. Contexto y Lenguaje*. Art Magazine EXIT Express #51. Abril 2010. (ES)
- **PEÑA LOMBAO**, María. *Jesus Palomino. Slipping towards dialogue*. Art Magazine Dardo. n°11, Jun.-Sept. 2009. (EN)
- **DÍAZ-URMENETA**, Juan Bosco. *El arte crítico posible*. Diario de Sevilla. Enero 2010. (ES)
- **RATIA**, Alejandro. *ARCO 2009: Los significantes enigmáticos*. Heraldo de Aragón. Febrero 2009. (ES)
- **MOLINA**, Margot. *Jesús Palomino y su espejo acústico*. EL PAÍS, edición Andalu-

cía. Mayo 2009. (ES)

- **RAMOS**, Charo. *Los cipreses creen en John Cage*. Diario de Sevilla. Mayo 2009. (ES)
- **DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. *Jesús Palomino. A la comunidad futura*. Semanario cultural Babelia. EL PAÍS. Julio 2008. (ES)
- **YÑIGUEZ**, José. *La emisora ausente*. Diario de Sevilla. Noviembre 2008. (ES)
- **GARCÍA**, Carolina. *Jesús Palomino. A la comunidad futura*. Artículo. (ES)
- **DE LA TORRE AMERIGHI**, Iván. *Espacio crítico*. ABC 37. Junio 2008. (ES)
- Agencias. *Jesús Palomino mira al mañana a través del arte*. El Correo de Andalucía. June 2008. (ES)
- **VALDÉS**, Diego. *A la comunidad futura*. El Correo de Andalucía. Junio 2008. (ES)
- **DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. *Espacios comprometidos*. Diario de Sevilla. Junio 2008. (ES)
- **ESPINOSA**, Pedro. *Una historia de amistad descongelada*. El País. Mayo 2006. (ES)
- **ACOSTA**, Laura. *Iniciarte premia al Arte Andaluz*. Revitsa Mus-A, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Febrero 2007. (ES)
- **MARÍN MEDINA**, José. *Testigos: nuevos aires sobre arte-naturaleza*. El Cultural no. 428, El Mundo, Madrid. Junio 2006. (ES)
- **DÍAZ-URMENETA**, Juan Bosco. *Sobre la energía humana*. Diario de Sevilla. Marzo 2006. (ES)
- **DE ALFONSO**, Carlota. *Jesús Palomino, Olga Adelantado y Pablo San Juan*. Tres visiones del arte como vehículo para la reflexión. El Punto de la Artes. Madrid, No 78. 2005. (ES)
- **ALFONZO SIERRA**, Edgar. *Con una máquina de deseos anhelan transformar a Caracas*. El Nacional, Caracas, Venezuela. Febrero 2005. (ES)
- **DÍAZ URMENETA**, Juan Bosco. *Alegatos contra el olvido culpable*. Diario de Sevilla. Dic. 2004. (ES)
- Jesús Palomino. MTV Magazine. España. No 03. Julio 2004. (ES)
- **PALOMO**, Bernardo. *En la ciudad de Jesús Palomino*. El Cultural, El Mundo, Madrid. Pág. 29. Febrero 2004. (ES)
- **BOSCO DÍAZ-URMENETA**, Juan. *Las fantasías urbanas de Jesús Palomino*. Diario de Sevilla. Pág. 48. Enero 2004. (ES)
- **ALMÁRCEGUI**, Alicia. *La ciudad perturbada de Jesús Palomino*. Diario de Sevilla. Págs. 37- 39. Enero 2004. (ES)
- **GARRETT**, Craig. *MultipleCity: Revolution in Panama*. Flash Art International, Milán,



No 230. Pág. 75 - 82. Mayo-Junio 2003. (EN)

- **SIMPSON**, Bennett. 2003. *Multiple City: Arte Panama*. Third Text 17, No. 3. Sept. 2003. (EN)

- **DOMÍNGUEZ Z.**, Daniel. *El ámbito de los buhoneros*. La Prensa, Panamá. Marzo 2003. (ES)

- *Vorarlberger Nachrichten. Künstlerischer Eigensinn hoch drei*. Bregenz. Nov. 2002. (DE)

- **HIMOUD-SPERLICH**, Inge. *Alles malerei, alles skulptur*. Neue Vorarlberger Tageszeitung, Bregenz, p. 41, 19 Nov. 2002. (DE)

- **LLEDÓ**, Elena. *Big Sur. Arte Nuevo Español*. Lápiz, Madrid, No 183, Pág. 68, Mayo 2002. (ES)

- **NAVARRO**, Mariano. 1997. *Palomino y el duende*. ABC de la artes. 17 de octubre de 1997. Madrid. (ES)

#### **4.2.8. Obras en colecciones (selección)**

- Colección Banco de España, Madrid.
- Colección Testimoni La Caixa
- Colección Fundación Helga de Alvear
- Colección CAAC, Sevilla.
- Colección Artium. Vitoria-Gasteiz.
- Colección Museo Español Patio Herreriano, Valladolid.
- Colección Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Amsterdam, Países Bajos.
- Colección Kaus Australis Stichting. Rotterdam, Países Bajos.
- Colección CDAN, Huesca.
- Colección Unicaja, Málaga.
- Colección Iniciararte. Junta de Andalucía.
- Colección Sierra Centro de Arte. Santa Ana La Real, Huelva.
- Colección Villa Concordia. Bamberg, Alemania.
- Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- Colección SONS Museum. Kruishoutem. Bélgica
- Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo. Cádiz.
- Cajasol Obra Social, Sevilla.
- Caja de Burgos, CAB.

(Toda la información de actividades puede consultarse en: [www.jesuspalomino](http://www.jesuspalomino)).

#### **4.3. Resume of the thesis (English version)**

**Places, sites, locations and citizen communities**

**[Exhibition projects in the United States**

**at the decade of the 90s of 20th century.**

**Art as a social force of *participation* and transformation.]**

#### **INDEX**

##### **4.3.1. Introduction (788)**

**4.3.2. Places, discourses and material conditions of citizen *participation*. The collective art of *speaking truth to power* according to the North American experience of *site specificity* (790)**

**4.3.3. Aesthetics of lost causes, resistant narrativity, and *art of activism*. *Participatory aesthetics* and the *future as a cultural fact* (799)**

**4.3.4. Aesthetics manoeuvres of participation and the *Politics of Hope*. Jesús Palomino's projects (1992-2019) (810)**

**4.3.5. Attached documentation. (Texts, conversations, biography, and curriculum of Jesús Palomino.) (817)**

#### 4.3.1 Introduction

*(...) the issue here is the will of resistance, its orientation towards the future, that could be both catastrophic or constructive. A will of resistance that could be developed by the means of war and politics, but as the tragedy in democratic Athens ejemplified, as well through something that was called "art".*

*On Resistance. (A Philosophy of Defiance).* 2013.

Howard Caygill

The ambition of this doctoral thesis is to analyze the artistic practices developed in the United States in the decade of the 90s of the 20th century that considered *art as a force of social participation and transformation*.

This research will attempt to explain the evolution of the concept of *site specificity* illustrating this process with samples provided by artists' use of spaces, places and locations. This gradual historical articulation of the concept of *site specificity* will end up incorporating citizen communities as an aesthetical ingredient through novel social strategies of *participation*. Based on five cases contributed by several American artistic collectives (namely, General Idea, Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material and Culture in Action), this thesis will attempt to describe the social and human circumstances that gave rise to those expressions and the aesthetic, discursive, *participatory*, and visual novelties that they generated.

Those North American art collectives from the 90s faced social situations of great moral urgency, struggling for the transformation of the United States democracy. Their art practices, in fact, could be considered not as a mere work with images, texts and visuality, but the early experiences of what contemporary art theory has now come to name with the label of *participatory art*. The aesthetic influence of those projects still persist at the present through the proposals of the collectives chosen as cases study of the present (namely: Center for Urban Pedadogy, Artway of Thinking, Superflex, Office for Political Innovation, and Zentrum für Politische Schönheit.)

All those ten art collectives presented (five from the 90s and five from the present) have developed their own experience of the *site* applying the *Politics of the Spectatorship* and *site-responsive* attitudes, encouraging the rise of a democratic *performativity* oriented towards *participation*. In order to clarify the meaning and real nature of *participatory aesthetics*, this inquiry should question: what *participation* are we talking about? How does this *participation* operate with its particular epistemological turn? What are the ideas, concepts, categories of thinking and criticism that helped to structure this political and citizen *participatory* reaction? How citizen's will for *participation* and transformation happened? Under what historical conditions did it occur? What were the signs, interventions, actions and achievements of those movements of vindication and emancipation? Those questions should be the positive ones to answer; and this should be the main concern of this research. Hence, this thesis will present four main guidelines based on:

1. The political and democratic moral nature of the cultural activisms of the 90s of the 20th century in the United States and their influence till the present.
2. How the concept of *three-dimensionality* and *site specificity* was gradually expanded by the practices of artists themselves to end up including issues of social, human, historical, and institutional nature articulating afterwards the experience of citizen community as creative ingredient for *participation*.
3. The social life of ideas and the consequences of discursivity in the public realm.
4. How aesthetics and art practices operates as a social force of *participation* and transformation.
5. The *new aesthetical quality* of citizen participation implemented by *participatory art* practices.

Art happens in places, sites, and locations, in relation to persons and citizens who belong to specific communities, cities, countries, cultures, etc. Eventhough this idea sounds obvious, this thesis is about obvious and historically objective realities that from time to time must be remembered in order to reset our commitment with art reality.

#### 4.3.2. Places, discourses, and material conditions of citizen *participation*. The collective art of *speaking truth to power* according to the North American experience of *site specificity*

In 1993, the British Broadcasting Corporation, BBC, invited Edward W. Said to give his cycle of Reith Conferences<sup>1</sup> in which the Palestinian-American philologist thematized about the representations of the intellectual stating that:

*(...) the intellectual is an individual with a specific public role in society that cannot be reduced simply to being a faceless professional, a competent member of a class just going about her/his business. The central fact for me is, I think, that the intellectual is an individual endowed with a faculty for representing, embodying, articulating a message, a view, an attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public. And this role has an edge to it, and cannot be played without a sense of being someone whose place it is publicly to raise embarrassing questions, to confront orthodoxy and dogma (rather than to produce them), to be someone who cannot easily be co-opted by governments or corporations, and whose raison d'être is to represent all those people and issues that are routinely forgotten or swept under the rug. The intellectual does so on the basis of universal principles: that all human beings are entitled to expect decent standards of behavior concerning freedom and justice from worldly powers or nations, and that deliberate or inadvertent violations of these standards need to be testified and fought against courageously.*<sup>2</sup>

Just following the text, if we consider that intellectual commitment according to Said will focus its social action in *the articulation of a message used to confront orthodoxy and dogma*, and *struggling against any domination or abuse concerning freedom*

---

<sup>1</sup> The Reith Conferences were inaugurated in 1948 by the BBC to commemorate the historical contribution made by Sir John (later, Lord) Reith, the first General Director of the corporation. John Reith argued that broadcasting should be a public service that would enrich the intellectual and cultural life of the country. Following this spirit, the BBC invites each year a prominent specialist or expert to host a series of broadcast conferences. The objective is to promote understanding and public debate on significant issues of contemporary interest. Text consulted on February 5, 2019 at <https://www.bbc.com/>. Audio of the Edward Said lectures: *Representations of the Intellectual*, 1993. Accessed on February 5, 2019 at <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00gxr1s>.

<sup>2</sup> SAID, Edward W. 1994. *Representations of the Intellectual*. Vintage Books. A division of Random House, Inc. New York. (pp.11-12) These series of radio communications finally became a rich essay that collected Said's observations on the social function of intellectuals published in 1994.



*and justice*, then, we should reflect carefully about the intellectual roots of North American cultural activism during the 90s. Because, through the *aesthetics of political activism* and the politization of daily life (the only way out left to some group of citizens during the 90s) a *participatory* movement of contestation emerged in the United States of America to articulate a real transformation. During the 90s occurred as well that the articulation of collective subjectivity concerned with social realities emerged at the art scene through the belligerent public proposals and campaigns of several art collectives (namely, General Idea, Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material, and Culture in Action) that embodied genuine reaction against democratic alienation. It finally happened that *speaking truth to power*<sup>3</sup> (following Said's motto) became a tool of social performativity useful to criticize, overcome and counteract what Zygmunt Bauman defined as the *social construction of moral distance*.<sup>4</sup>

In his essay *Modernity and Shoah* Bauman coined the label of *social construction of moral distance* to describe the historical articulation of the 3rd Reich's *Final Solution* through the means of law, propaganda, brain washing, public institutional performance, and, of course, state and police violence. Bauman analyzes in detail the steps followed by Nazi authorities in its final goal of extermination through massive industrial assassination. The achievement of this social strategy of domination was to present the victims (namely: political dissidents, partisans, homosexuals, gypsies, jews, and so on and so forth) as citizens without human characteristics or citizen *status*; persons lacking their humanity, or at least, following the racist logic of the 3rd Reich, lacking the same humanity of arians. To get rid of those millions of dehumanized citizens was the plan, and they did it. The self-fulfilling Nazi prophecy worked perfectly. Fortunately, later in his essay, Bauman announces that, instead society (the collective, the common) should be the place where moral production is possible and desirable for the articulation of our democratic *ethos*.<sup>5</sup>

During the last decades of the 20th century, specially within United States' visual production, the idea of the place was gradually evolving to include the context and the *participation* of the audience among its aesthetic ingredients. A reasonable way to ana-

---

<sup>3</sup> Ibid. (p. 85)

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt, 2010. *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur. (p. 224)

<sup>5</sup> Ibid. (p. 201)

lyze this evolution could be traced back from the understanding of the proposals that the agents of the art themselves -- the artists, the gallerists, the curators, the critics, the public, etc. -- carried out guided by an expanded experience of *site* and its *specificity*.

Although this research is focused on the action of the artistic collectives of the 90s in the United States, I shall attempt to describe how the use of spaces, places and locations served to give course to *participation* and democratic transformation, imagining new realities, roles and identities for the citizen communities and the *participation* of the audience. The strategy chosen by those proposals mentioned was the visibility of social tensions. Through direct denunciation of power dynamics and their abusive practices, these activisms helped to articulate visually the democratic claims of marginalized citizens - whether AIDS patients or victims of exclusion by reason of gender, race, cultural origin, class, sexual option, etc. -- through a collective experience of *radical democracy*. The art critic Barbara Steiner in his text *Radical Democracy: Recognition, Complexities and Contingencies*, 1999, clarified around this concept that:

*Radical democracy demands the creation of new subjective positions that allow the common articulation, for example, of anti-racism, anti-sexism and anti-capitalism. These struggles do not converge spontaneously. To establish democratic equivalencies, a new 'common sense' is needed, which transforms the identity of the different groups so that the demands of each one of them can be articulated with those of others according to the principle of democratic equivalence, since it is not a matter of establishing a mere alliance between given interests but of modifying the very identity of the forces.* <sup>6</sup>

The concept of *radical democracy* was first presented by the philosophers Ernesto Laclau and Chantal Mouffe in their essay *Hegemony and Socialist Strategy*. <sup>7</sup> Published in 1987, during a historical moment characterized by the intense recovery of neoliberal ideas inherited from the economic theories of Ludwig von Mises, Friedrich Hayek and Milton Friedman (leading members of the first and second generation of the well-known

---

**6 STEINER**, Barbara. 1999. *Radical Democracy: Acknowledge, Complexities and Contingencies*. The Nordic Art Review, No.2.

**7** The essay *Hegemony and Socialist Strategy* sought to deconstruct Marxism from the theoretical articulations inspired by Lacanian psychoanalysis and the contributions of the philosophers Jacques Derrida, Michel Foucault and Ludwig Wittgenstein. Rejecting the class struggle and Marxist economic determinism, Laclau and Mouffe opted for the practice of *radical democracy* and agonistic pluralism, a political reality in which all social antagonisms could be expressed and debated.

Chicago School),<sup>8</sup> Laclau and Mouffe proposed their concept as a logical reaction to this neoconservative wave, providing critical ingredients with which to update the idea of social contract. A social contract that should be inclusive, non-ideological, non-identitarian, and respectful of the diverse collective expressions (cultural, sexual, political, etc.) within any contemporary society. Their ideas about a *democratic radicalism* were based on the recreation of a public agonistic<sup>9</sup> sphere implemented by collaborative practices, participatory intentions and processes of social reactivation. I have not any doubt about the pertinent publication of the essay in 1987, a time marked by the final phase of the Cold War, the fall of the Berlin Wall, the implacable advance of the AIDS crisis, the implementation of the galloping neoliberal program, etc.<sup>10</sup>

In this sense, the artistic practices of the collectives of the 90s represent a clear and pragmatic example of *radical democracy* since exhibitions, works of art, information campaigns, public debates and communications, demonstrations, etc. generated -- physical, symbolic and media -- spaces of *participation* allowing the expression of citizenship diversity. Let's do not forget that this happened through the *aesthetics of participation*, and through its new attention paid to the aesthetic potential of the communicative act, now oriented towards the possibility of real transformation.

Those projects were themselves agonistic proposals melting down the different points of view involved, assuming other visions that could be discussed and debated, provoking a reactivation of democratic dialogue against social complacency and citizen passivity. Those projects -- which were not mere expressions of abstract democratic ideals -- became genuine actions shaping the aspirations of dignity expressed by the citizens. (Actually, the research of the anthropologist and theorist of globalization Arjun Appadurai has reactivated the discourses of cultural

---

**8 STEDMAN JONES**, Daniel. 2018. *Els amos del món. Hayek, Friedman i el naixement de la política neoliberal*. Institució Alfons El Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

**9** The Latin term *agon* means combat. The dictionary of the RAE (Royal Academy of Spanish Language) considers one of its meanings as: belonging or relative to combat; which implies struggle. In this way, an agonistic behavior would include any oppositional behavior to others, such as competition, confrontation, disobedience and in its maximum and radical expression, violence and aggression.

**10 JUDT**, Tony. 2005. *After the Fall 1985-2005*. (p. 635) *Postwar. A History of Europe Since 1945*. Vintage. London.

theory around democratic praxis with its label *deep democracy*.)<sup>11</sup>

The understanding of space by North American artists and their practices has a genealogy that could be described by historiography. This worldly and historical development based on the contingent succession of experiences and events proposed by the various agents of art, has been nourished by the critical notions of subversion and difference oriented towards the conscious production of aesthetic novelty and aesthetical communication. My genealogical reading will begin around the decade of the 60s in the United States, paying special attention to those practices that emphasized the phenomenological and experiential understanding of places, spaces and locations. Those first proposals made by the American artists of the 60s and 70s (ascribed to *minimalism*, the *happenings*, the practice of the installation, the art *in situ* and the *land art*, among other expressions) could provide good samples of what I am here attempting to point out: the importance of the physical reading of a place, its dimensions, its light, its locational peculiarities, etc. A new sense of *three-dimensionality* was articulated by all those novel practices of the *specificity of the site*.

In her essay *One Place After Another: Specific Art and Identity of the Place* published by Miwon Kwon in 2002, the North American historian analyzed the first expressions of *site-specific* art with these words:

(...) *the art of the place initially took the space as a real location, as a tangible reality with an identity composed of a specific combination of physical elements: length, depth, height, texture and shape of walls and rooms; scale and proportion of places, buildings or parks; existing lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographic features, etc.*<sup>12</sup>

This interest for the phenomenology of the place was partly due to the influence of Maurice Merleau-Ponty's ideas about the primacy of perception, corporality and spatiality. The translation into English of his essay *Fhénoménologie du perception*,

---

**11 APPADURAI**, Arjun. 2013. *Deep Democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics. The Future as Cultural Fact: Essays on Global Condition*. Verso. London & New York. (pp.153-177)

**12 KWON**, Miwon. 2002. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Boston: MIT Press. (p. 3)

at the beginning of the 60s generated a noteworthy influence in the anglo-saxon intellectual *milieu*.<sup>13</sup> From that moment onwards, the practices of the *site* focused their aesthetic interests in the spectator's psychicity in relation to any specific space, place or location. The body of the spectator and his/her sensory faculties became important considerations in the development of the work. This approach to the spaces inevitably involved the consideration of "dimension" and "measurement" as objectifiable parameters by means of which to represent the places and their relations with the audience. This *awakening of perception* was informed as well by the wordly presence of discursive influences going from the philosophy of language (Wittgenstein) and the linguistic theories (Austin, Jakobson, Benveniste), passing through the critical textual production (Benjamin, Barthes), the post-structural approach (Levy-Strauss, Foucault), and late inputs by critical theory (Derrida, De Man), etc.

This knowledge will be appropriated by the conceptual artists of the Art & Language group, by Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner, Mel Bochner. Lucy Lippard, and Hanne Darvoben among others, to articulate their innovative proposals. In those same years, driven by a huge conceptual curiosity the works of Michael Asher, Valie Export, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson, Adrian Piper, Eva Hesse or Marcel Broodthaers (just to name a few) began to investigate the context not only taking into account its mere physical, objective and material conditions, but instead conceiving the context as a cultural reality influenced by the social matrix of relations that surround the works of art, the artists, and the artistic experiences themselves.

These artists and their works understood that the attributes of race, gender, class, etc. were related and defined by a specific cultural frame, or by the institutions of art themselves (understanding for institution: the gallery, the museum, the foundation, the curator, the critic, etc.). This type of practice now more critically conscious of the relations of art context, helped to articulate the so-called *institutional critique*, and encouraged the

---

**13 HOBBS**, Robert. 2001. "Merleau-Ponty's *Phenomenology and Installation Art*," in *Installations: Mattress Factory, 1990-1999*. University of Pittsburgh Press, 2001. (p.18) This text states the influence of the Merleau-Ponty's essay *Phenomenology of Perception* (1945) in the contemporary practices of its time, with special attention to artists who were starting to investigate the art of installation. The first English versions of the essay were published in New York by Humanities Press and in London by Routledge, both in 1962.

artists to consider the audience as responsible for structuring the final, open and multi-faceted meaning of the work. Anyhow, this *institutional critique* must be understood politically and historically according to the countercultural and anticonventional democratic criticism provided by Civil Rights movement and the New Left from the 60s and 70s. It should be understood under the singularity of the United States' historicity<sup>14</sup> and social life of ideas, in which the insights of Hannah Arendt, John L. Austin, Karl Polanyi and Herbert Marcuse articulated a deep critical transformation.

While European counterculture was still very attached to ideology, the American new social expression became oriented by a genuine and direct commitment for change. After his first visit to New York in 1966, the Italian writer and filmmaker Pier Paolo Pasolini wrote an article titled *New York is a War* analyzing with special interest the emergency of social movements to conclude that:

(...) *The fact that in the United States there are non-Marxist ideologues who have understood this phenomenon in democratic terms -- even though, one of extremist, exacerbated and almost mystical democracy, and that, as such, is revolutionary in its scope (the creation within the American community of an 'anticommunity') -- it can not be more interesting and exciting. The SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) and the SDS (Student for a Democratic Society), and an infinity of other movements that, in a chaotic whole, are part of the New American Left, remind me, in fact, the times of the Resistance.*<sup>15</sup>

Hence, the role of the diverse discourses that structured citizen attitudes and energies for political action was intensely impregnated with a deep democratic utopian will, on the one hand, although also pragmatically reformist, on the other. A large number of civic groups believed in the real possibility of transformation and critical overcoming of

---

**14 TOURAINE**, Alain. 2005. *A new paradigm to understand the world today*. Paidós editions. Barcelona. (p. 131) "*The smaller the capacity of a society to transform itself, the less strong is what I call its historicity (...)*" In such a way that according to the French sociologist, the term historicity would define the sophisticated capacity of communities, societies and individuals to generate improvements, bring about reforms and establish effective and lasting social advances.

**15 PASOLINI**, Pier Paolo. 2000. *Nueva York es una guerra*. Errata Naturae. Nueva York. (p. 105) Where Pasolini considered as well the New Left a very idiosyncratic kind of democratic movement because: "*They are neither communists nor anti-communists, they are mystics of democracy: their revolution consists in bringing democracy to its most extreme and almost crazy consequences ...*"



the social insufficiencies of the North American democracy. This dialectical and historical phenomenon of contestation extended over several decades with its interruptions and discontinuities (including the irruption of the 60s, the continuity of the 70s, the dominant presence of conservative policies and attitudes during the 80s, and the moral urgency of the 90s), taking different forms and presenting various expressions. Many artists and art collective with their proposals and their imaginative projections were intensely connected through their practices to this cultural project of transformation. (In fact, the projects that actually investigate the possibilities of art in relation to the public sphere are still expressions inherited from those *public art* practices of the 60s, 70s and 90s, now informed by the *relational aesthetics*, the *participatory art* and the *art of activism*.)<sup>16</sup>

Nevertheless, from this moment, and following the logic of *institutional critique*, the interest in the location of the work, its mode of installation, the type of mediation proposed to the public, etc. will acquire a new meaning because its reading would inevitably be determined by the cultural, social, political, economic, psychological and institutional context in which was presented or produced. The works of the artists, their proposals did not appear isolated or separated from the world and their relationships; they exist in a context, subject to certain conditions of worldliness. The emergence of *institutional critique* therefore involved the questioning of the museum, the gallery or the foundation that commissioned the project. At that time, this meant a sovereign and conscious desire to go further on the part of artists and their works with the intention of subverting aesthetically any dominant structure by exposing the internal dynamics of power and the contradictions associated with institutionalization or non-problematic cultural production.

In the later decades of the 80s and 90s, the works of the artists Andrea Fraser and

---

**16 KLIMKE**, Martin; **SCHARLOTH**, Joachim. 2009. *Utopia in Practice: The Discovery of Performativity in Sixties' Protests, Arts and Sciences. (Historizing 1968 and the Long Sixties)*. Historein. Vol.9 (2009). Nefeli Publishers. (p. 47) "In October 1959, just four years after Austin held its conferences, performativity also made its debut as performance art. Alan Kaprow, a former student of the History of Art program at Columbia University, presented his work for the first time 'Eighteen happenings in six parts' at the Reuben Gallery on 4th Avenue in New York. (...) The Theory of the speech act and the art of the performance because they shared the idea that, both the daily performative actions and the artistic actions, presented potential to generate or to undermine the social reality. This idea spread rapidly among scientists and theorists all over the world, making the 60s the decade of the discovery of performativity."

Fred Wilson showed how the field of art was influenced and informed openly by diverse fields of knowledge -- including the disciplines of anthropology, sociology, philosophy, literary criticism, theory of culture, etc. -- authors, discourses and critical categories -- structuralism, and its corresponding poststructuralism, feminism, ecology and its eco-feminist side, postcolonialism, deconstruction, the performativity of language, gender performativity, Queer Theory, the cultural critique of democratic thought, the theory of globalization, etc.)

Again all those present-day practices sensitive to the context (*site-responsive* or *context-responsive* according to their critical label) were conceptually defined by Miwon Kwon attending, on the one hand, to their spatial and physical orientation, and on the other hand, to its intellectual dimension. His revealing analysis considered simultaneously the dual physical-phenomenal and historical-cultural aspects of those contextual art projects:

*(...) the distinctive characteristics of contemporary art oriented towards the context, is shaped by the relationship of art work with the reality of a place (as a space) and the social conditions of the institutional framework (as a place-site); both dimensions are subordinated to a location that exists discursively determined, which is delimited as a field of knowledge, of intellectual exchange and also of cultural debate.<sup>17</sup>*

Kwon description emphasizes the discursive and dialogical nature of these practices, and by emphasizing these characteristics, the author affirmed the critical, aesthetical and social value of many of those projects in the context (which could also be identified as *socially engaged public art* with *relational* and *participatory* aesthetic ingredients) that functioned as places of friction, *sites* of dispute and locations open to the implementation of social debate processes articulated as an artistic form. Or, how the French philosopher Jacques Rancière could consider: places of art devoted to the *rearregament of time-space experience* <sup>18</sup> now oriented towards collective and democratic aesthetical communication with the citizenship.

---

**17 MIWON**, Kwon. 2002. *Site-specific genealogy*. Boston: MIT Press. (p. 26) *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*.

**18 RANCIÈRE**, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée. (p. 69)

#### 4.3.3. Aesthetics of lost causes, resistant narrativity, and *art of activism*. *Participatory aesthetics and the future as a cultural fact*

*“Each crisis brings with it intellectual and moral disorder.  
It is therefore necessary to create sober,  
patient people, who do not despair before the worst horrors and  
who do not exalt themselves with every stupidity.  
Pessimism of the intelligence, optimism of the will.”*

*Notebooks of the prison (1929-1930)*

Antonio Gramsci

In his essay *On Lost Causes* published in 2002 as a chapter of his book *Reflections on Exile and Others Essays*,<sup>19</sup> Edward W. Said presented a couple of surprising conclusions about political struggle, activism and aesthetic-literary production. In his text Said will present a detailed analysis of the meaning of the “cause” describing with these assertive words his object of inquiry:

*A lost cause is associated in the mind and in practice with a hopeless cause: that is, something you support or believe that can no longer be believed in except as something without hope of achievement. The time for conviction and belief has passed, the cause no longer seems to contain any validity or promise, although it may once have possessed both. But are timeliness and conviction only matters of interpretation and feeling or do they derive from an objective situation? That, I think, is the crucial question.*<sup>20</sup>

From this simple starting point, it seems to be clear that judgment is an important issue on this matter because the fact that a cause seems to be or is definitely lost will be deduced from a judgment resulting from the reading of a series of events pragmatically observed. Said will present with his peculiar intellectual cleverness some samples to illustrate that in relation to the cause *narration plays a central role* writing that:

---

**19 SAID**, Edward W. 2002. *Reflections on Exile and Others Essays*. Harvard University Press.

**20** Ibid. (p. 527)

*When we say that Jim is a born loser, the phrase is pronounced after Jim's sorry record is presented: he was born to poor parents, they were divorced, he lived in foster homes, he was lured into a life of crime at an early age, and so forth. A loser's narrative is implicitly contrasted with the story of someone who either surmounted all the obstacles (triumph in adversity) or was born in favorable circumstances, developed brilliantly, and won the Nobel Prize (...)* <sup>21</sup>

Of course, we understand that the narration of a losing cause will be understood better in contrast to a successful cause; that the factors to define the sign of the narration will be: on the one hand, the circumstances at the moment in which the judgment is issued; on the other hand, who is issuing the judgment. Said will point again with humor that:

*The time of making the judgment, which usually occurs at an important juncture in the individual's life. I may be about to embark in my sixth marriage, and I have to decide whether I am unfit to wedded life or whether the institution of marriage itself is a lost cause (...)* <sup>22</sup>

In this initial part of the text, the author attempts to stress that the time of the narration ("when") will determine the sign (successful or unsuccessful) of the cause; and stressing the non less important role of the identity ("who") within the narration. It is obviously clear that if it is your enemy, your opponent who is issuing a judgment on your cause, you will be straight forward considered inferior, unmeaningful, and the most powerless of the activists. This strategy of discrediting the adversary -- quite common in the field of politics -- will seek to undermine the consciousness of our cause making clear its impossibility of success.

The text will go on taking Antonio Gramsci as inspiration, to clarify that no matter how difficult the situation might be, the ultimate condition to maintain the initiative will remain a decision of exclusive individual and ethical nature. Hence, the image of Gramsci writing -- *pessimism of the intelligence, optimism of the will* -- in the Italian prison of Turi will be presented as an illustration of the subjective determination to resist in the face of the real overwhelming facts (a condemnation of twenty years).

---

<sup>21</sup> Ibid. (p. 528)

<sup>22</sup> Ibid. (p. 528)

This striking imbalanced image between will of resistance and desperate reality of the cause, will only be bearable based on the reality by which:

*The word "cause", after all, acquires his force and hearing from the sense we have that a cause is more than the individual; it has the significance of a project, quest, and effort that stand outside individuals and compel their energies, focus their efforts, inspire dedication.*<sup>23</sup>

Summing up the already exposed, we might say that the narrative will determine the sign of the cause that will be an expression of an ethical intention transcending the individual realm to illuminate the collective action of a human group, a community, a party or a nation. Up to this point, the text had exposed the importance of narration in the configuration of our image of the world. This smart approach has been used by Said to place the reader in the perspective that really matters to him. Through an illustrated leap, and making use of an authoritative analysis of the recent political history of the Middle East (beginning with the British presence in the territory of Palestine prior to the creation of the State of Israel in 1948, going through the emergence of the pan-Arabism of Abdel Nasser in the 50s, ending in the Seven Days War in 1967, etc.), Said will describe how the transition from enthusiasm to disappointment (the youth's enthusiasm for the Palestinian cause turned over the years into disenchantment due to the apparently insubstantial advances of the national cause) is also the paradigm in which the nineteenth-century European novel unfolds.

The aesthetic form of this trajectory (*the narration of enthusiasm to disappointment*) is embodied by the great tradition of the European realist novel. To illustrate this old orientation of the novelistic form towards failed stories, Said will refer to the work of Gustave Flaubert, *Education sentimentale* (Sentimental Education) which narrates the lives of two young dreamers -- Frederic Moreau and Deslauriers -- arrived in Paris with their life ambitions and interests: Frederic as a novelist, Deslauriers as a philosopher and politician.

The events of the novel will take place during the revolution of 1848 in the midst of

---

<sup>23</sup> Ibid. (pp. 529-530)

a highly accelerated social environment replete with: (...) *Upstarts, frauds, opportunists, bohemians, prostitutes, merchants, and, it appears, only one honest man, a humble idealistic worker, jostle each other in an unceasing whirl of dances, horse-races, insurrections, mob scenes, auctions, and parties.* <sup>24</sup>

The Paris revolution of the year 1848 failed, Napoleon III will end up assuming the power of the French Republic, and the hopes of social transformation have vanished and none of the dreams of youth have been fulfilled. The years have gone by, and each of them, separately, have led certainly hazardous lives. Frederic, as a colonial agent overseas, has traveled, he has had lovers, he has left behind deep friendships, etc. Deslauriers changed many times his occupation wandering from company to company without avoiding melancholy, estrangement or life inertia. None of their dreams remain, the projects of youth could not have been more obscured and unrecognizable. Said asserts that:

*The novel expresses a fallen world, which God has abandoned. Heroes have been transformed into secular men and women, subject to the interior dislocations, lostness, and madness of what Lukács calls "transcendental homelessness". A rift has opened between idea and actuality.* <sup>25</sup>

Said will use the novels of the writers Miguel de Cervantes, Jonathan Swift, Gustave Flaubert and Thomas Hardy to present those works of the Western literary canon that represent *the world as a place of disenchantment*.<sup>26</sup> Without falling into simplistic readings, he will analyze in a complex and detailed manner the works of those authors whose narrations will be presented by (El Quijote, Gulliver, Moreau and Delauriers, and Jude The Obscure, respectively) *those whose promises have been left without realization, those whose efforts and causes have failed* to recognize that:

*What the novel offers, therefore, is a narrative without redemption (...) the bitterness of defeat, ironized and given aesthetic form it is true, but conclusive nonetheless. So far as idealism is concerned, then, the novel is constitutively opposed. What remains*

---

<sup>24</sup> Ibid. (p. 532)

<sup>25</sup> Ibid. (p. 534)

<sup>26</sup> George Lukács in his *Theory of the novel* (1916) stated that Flaubert's *Education sentimentale* is: (...) *an example of the romanticism of the disillusion embodied in the very form of the novel.*



*are the ruins of lost causes and defeated ambition. A lost cause is unimaginable without an adjoining or perhaps parallel victory to compare it with. There are always winners and losers, but what seems to count is how you look at things.* <sup>27</sup>

Said will recognize that the ideas expressed in relation to the novelistic aesthetic will be better understood when explained in the light of his own experience. Again the author will introduce another turn of complexity by narrating his personal experience of support to the Palestinian national cause. Our narrator will begin by reviewing the most significant events since the *Nakba* (the expulsion in 1948 of Palestinian citizens from their territory by the Israeli army). He will speak of the confusion caused by the expulsion of the territory; along with the impotence of those hundreds of thousands of refugees (men, women, children and the elderly) experienced as they tried to rebuild their lives in neighboring countries (Lebanon, Jordan, Egypt, Iraq, etc.); those different wars (Suez War, 1957; and the June War, 1967), etc. Since 1968, the articulation of the Palestinian resistance became concerned with colonialism and domination. The Palestinians began to identify themselves with the political and cultural demands of the Third World and all those numerous liberation movements at that time in Vietnam, Cuba, South Africa, Angola, Algeria, etc.

In 1974, the United Nations recognized Palestine as a nation. In this first attempt of reconstruction, it was still possible to understand that reparation, restoration and return to the territory under a national sovereignty was possible. With that objective, recognizes Said, he and many others with him, fought. United Nations recognition helped to improve the living conditions of the population in the Gaza Strip and in the territories of the West Bank through the establishment of a national network of institutions responsible for education, health, security, working rights, etc.

The increased presence of Palestinian sovereignty claims in the international scene did not prevent the outbreak of the first Intifada in 1987. The negotiations would have a new impulse in 1988 when the Palestinian National Council (a national parliament in exile of which Said was a part) also recognized the existence of the State of Israel.

---

<sup>27</sup> Ibid. (p. 538)

Said will remember the surprise he experienced when he knew that a group of Palestinian intellectuals had conducted secret talks with a group of Israeli officers to advance a peace agreement. These conversations were the prelude to the Oslo Accords of 1993, which to the scandal of our narrator, favored the Israeli agenda and scarcely recognized the loss of territory, wealth, human lives, and sovereignty of Palestinians. For Said, the acceptance of those agreements meant capitulation and the dissolution of the *cause understood as a historical demand for justice*. The times of the struggle for honest justice had now vanished. Instead, Said stated:

*Arafat now represented the cancellation of a heritage of loss and sacrifice: his White House speeches, for instance, were profuse with gratitude for Israeli and American recognition, and never once mentioned the land his people had permanently lost, the years of suffering under occupation and in the wilderness, the immense burdens assumed on behalf of the PLO by people who had thought of what they were doing as legitimate support for a just cause. All that was scratched from the record as irrelevant and embarrassing.*<sup>28</sup>

The Oslo Accords agreed upon the tacit or explicit renunciation of most of the founding goals of the liberation movement accepting :

1. The continuation of the occupation.
2. The dispersion and division of population (among different groups: Palestinian-Israeli citizens, exiles and residents of Gaza and the West Bank).
3. The military mandate of Israel controlling the borders, the settlements and security (at any effective level in Gaza, the West Bank and Jerusalem).
4. The leadership of Arafat (as the only intermediary with Israel).
5. The establishment of a dictatorial personalist regime whose maximum leader was Yasir Arafat.

---

<sup>28</sup> Ibid. (p. 551)

This final and contradictory turn brings Said back to recover in his text the long and brilliant realist tradition of the European novel (especially that of the nineteenth and twentieth centuries) as an *aesthetic space interested in the narrations of lost causes* to recognize that that setback meant not only a military, political and territorial defeat but, perhaps the most terrible of all, a moral defeat.

As a reader of the essay *On Lost Causes*, I would say that the thirteen pages of cultivated ideas and references on European literature and the detailed account of the Palestinian odyssey are just the preamble, the preparatory prelude to the intense outcome of the essay that will close in just a page and a half with a couple of quotations by Theodor W. Adorno (to whom in the last phase of his life Said devoted a great intellectual attention) giving the final instance of the cause to the individual and his ability to maintain the resistant position even in the most absolute and isolated of the solitudes. Said will write:

*As opposed to this abrogation of consciousness, Adorno posits as an alternative to resigned capitulation of the lost cause the intransigence of the individual thinker whose power of expression is a power – however modest and circumscribed in its capacity for action or victory – that enacts a movement of vitality, a gesture of defiance, a statement of hope whose “unhappyness” and meager survival are better than silence or joining in the chorus of defeated activists (...) I offer this tentative conclusion as a means of affirming the individual intellectual vocation, which is never disabled by a paralyzed sense of political defeat nor impelled by groundless optimism and illusory hope. Consciousness in the possibility of resistance can reside only in the individual will that is fortified by intellectual rigor and an unabated conviction in the need to begin again, with no guarantees except, as Adorno says, the confidence of even the loneliest and most impotent thought that ‘what has been cogently thought in some other place and by other people.’ In this way thinking might perhaps acquire and express the momentum of the general, thereby blunting the anguish and despondency of the lost cause, which its enemies have tried to induce. We might well ask from this perspective if any lost cause van never really be lost.* <sup>29</sup>

Adorno's quotation provides the most radical perspective to the cause, and I would only add a final assessment that comes from my attentive reading of the text. There seems to be a common basis in the nature of the ethical-political experience whereby

---

<sup>29</sup> Ibid. (p. 553)

that *what has been cogently thought could express the potential of the general*. What is Adorno attempting to suggest by relating the depth of reflection (individual) with the (general collective) power of thinking? Adorno is trying to describe the access of the individual -- by means of his will of reflexive resistance -- to levels of consciousness that surpass his own individuality. The cause - which by definition exceeds the person itself - will transform the individual and his understanding to incorporate the power of the moral reason that will lead him/her closer to all those individuals who have "come down" to the historical arena of political cause and struggle.

As Said points out, access to the perception of the moral nature of the cause will be what conforms its power; and once its depth has been genuinely experienced, we could ask ourselves whether a cause can be really lost. I do not consider, taking into account that is Said the intellectual author of this text that he stated this idea rhetorically to merely suspend the difficult acceptance of the failure of the cause.<sup>30</sup> I am inclined to suggest that Said, along with Adorno, has deeply reflected to conclude that no cause that led individuals to act conscious of their commitment, pursuing genuine goals of justice, and driven towards a liminal resistance -- in which life itself is placed at risk --, it will be a failed cause. (I insist that being Said the author of the sentence, should not be discarded as lacking truth.) The experimentation of the cause in history is revolutionary *per se*, and because of its radical nature, capable of constituting the common space of moral reason and ethical action. Following the voice of the poet Aimé Césaire, we could expect the cause to be the place for all those called to the *rendezvous of victory*.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid (p. 553) Said brilliantly is still available today to remind us at the end of his text that: "*History, of course, is full of people who simply abandon a cause or are persuaded to accept a life of servitude; all of them have been completely forgotten and their voices barely heard, the traces of their lives are now scarcely decipherable. The story is not really kind to those who gave up because those who withdrew from the cause are also considered losers (...)*"

<sup>31</sup> "*Although it is not true that the work of man is finished, / that we have nothing else to do / but to be parasites / and that all we need to do is keep up with the world. / The work of man is just beginning / as it remains to be conquered / all the violence entrenched / in the most secret of his passions. / No race has a monopoly of beauty, intelligence or strength / because there is a place for all at the rendezvous of victory.*" Aimé Césaire. From the poetry book *Cahier d'un retour au pays natal*, written between 1937 and 1938, and published in 1947.

This thesis dedicated to analyze the importance of North American artistic collectives of the decade of the 90s of the 20th century, considers the influence of those projects a major achievement, and a clear precedent of actual *contemporary art practices oriented towards social agency*. This influence is still present through the practices of many aesthetic collectives struggling for many other causes. *Participatory art* and the *art of activism*, by example, are one of the many social and political expressions retooling the present through visual means, and articulating their critical messages against the utilitarian reason and against the new culture of capitalism. The artistic proposals presented in the second chapter of this thesis, show the potential of *participation* to retool *the future as cultural fact*. Now a global future in which -- as Said reminded us -- *narrativity plays a central role*, along with intellectual coherence and imagination.

In his text *On Art Activism* <sup>32</sup> of the year 2014, the philosopher, historian, curator and art critic Boris Groys considered the *art of activism* a vehicle for cultural and civic activation, recognizing the novelty of this kind of practices whose first aspirations would be the transformation of our social conditions. Groys will explicitly state that:

*The phenomenon of art activism is central to our time because it is a new phenomenon—quite different from the phenomenon of critical art that became familiar to us during recent decades. Art activists do not want to merely criticize the art system or the general political and social conditions under which this system functions. Rather, they want to change these conditions by means of art -- not so much inside the art system -- but outside it, in reality itself.* <sup>33</sup>

The diverse contributions of activism in art will be considered by Groys from a phenomenological and social view reminding us with emphasis (like Claire Bishop did in her essay *Artificial Hells*) that *the traditional concept of aesthetical quality is not applicable to the recent art practices of activism* since its praxis participates effectively from both realities - aesthetic elaboration and social criticism - without remaining limited by any of those two categories. Groys states that the *aestheticization of the political act* introduces the art strategy of “interruption”, a resource that artists could use to stress the function of “anti-design” proposals. Being the aesthetical goal of “interruption” and “anti-design”:

---

**32 GROYS**, Boris. 2014. *On Art Activism*. In: e-flux, Nr. 56. Junio 2014. Last accessed on 28th May 2018 at <http://www.e-flux.co/journal/on-art-activism>.

**33** Ibid.

to break the uncritical reality of habitual social and economic processes. According to Groys and his analysis of some recent proposals, a valuable possibility for artist's work would be to interrupt breaking something:

*Indeed, traditionally, we associate art with a movement towards perfection. The artist is supposed to be creative. And to be creative means, of course, to bring into the world not only something new, but also something better -- better functioning, better looking, more attractive. All these expectations make sense -- but as I have already said, in today's world, all of them are related to design and not to art. Modern and contemporary art wants to make things not better but worse -- and not relatively worse but radically worse: to make dysfunctional things out of functional things, to betray expectations, to reveal the invisible presence of death where we tend to see only life.<sup>34</sup>*

In the interview with the British critic John-Paul Stonard, Groys will recognize the close connection of contemporary artistic practices with cultural discourses and with the practice of philosophy. Groys himself will consider philosophy as the "driving force" of the practice of art. Therefore, it is not strange that *Art Activism* (according to the original English label coined by Groys himself) as an aesthetic practice of critical and intellectual value is usually present at the most important international events, proposing an invitation to *dialogue through visual means of interruption*. Groys' surprising opinions, full of freshness, analytical rigor and novelty, seem to have opened new ways of understanding in relation to cultural activism and *participatory art*.

From another field of research (anthropology and theory of globalization) Arjun Appadurai has endowed to social imagination unprecedented capacity for the *cultural and political articulation of the future*. A cultural future whose new forms of governance (economic, symbolic, ecological, etc.), new financial models and extraordinary global communication devices are already present. Appadurai will announce in his essays the importance of *social imaginary*<sup>35</sup> and the role of the agents of culture as directly responsible for the articulation of the common, the community and its possible ways of *participation*. His vision about the collective production of *social imaginary* has been de-

---

**34 STONARD**, John-Paul. 2007. *Boris Groys in Conversation with John-Paul Stonard. Immediations*. The Research Journal. The Courtauld Institute of Art. Londres. Vol. 1. 4. (p. 4)

**35** The *social imaginary* according to Appadurai is the set of values, institutions, laws and symbols common to a particular social group and the corresponding society through which citizenship imagine their social totality. Appadurai's *social imaginary* has influenced sociology, philosophy, visual arts and media studies.



fined in relation to its potential to generate knowledge based on its richness of transitivity, now at the present, interwoven within a global production process. When analyzing the proposals of the current artistic collectives related to *Art Activism* or *participatory aesthetics* (such as Superflex, Zentrum für Politische Schönheit, the Office of Political Innovation, Artway of Thinking and Centre for Urban Pedagogy, all of them analyzed at the second part of this thesis), we get a wider understanding of actual conditions of visual production with its orientation towards *the building up of the future as a cultural fact*. Now, dialectically related to the research of a *new principle of hope* that according to Appadurai's inquiry is a key ingredient of globalization:

*The image, the imagined, the imaginary -- these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: 'the imagination as a social practice'. No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer an elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people) and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility (...) The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.* <sup>36</sup>

---

**36 APPADURAI**, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. (p. 31)

#### 4.3.4. Aesthetics manoeuvres of *participation* and the *Politics of Hope*. Jesús Palomino's art projects (1992-2019)

For several years now, I have been concerned with *site-specific* art projects and *locational identity*.<sup>37</sup> Since my aesthetics have been related to places, sites, locations and citizen communities where I have been invited to work, inevitably my practice finally has become oriented towards *participatory aesthetics* and *relational*<sup>38</sup> concerns.

In a way, my projects are fashioned within the crossing of social issues research and the empowerment of democratic criticism at the field of contemporary art practices. Hence, each of those installations and specific proposals were designed to provide an aesthetical and ethical comment on issues such as human rights, ecology, cultural dialogue and democratic criticism.

Nevertheless, as a visual artist the main interest of my practice is focused in aesthetics understood (according to Jacques Rancière) as *this autonomous regime of the experience that is not reducible to logic, reason, or morality*, and especially suitable to deal with paradox and contradiction through the use of images, forms, tridimensionality, moving image, printing matter, drawing, textual production, and so on and so forth.

I have conceived my projects, actions and installations as artistic tools capable to imagine compensatory ways of dealing with suffering, oblivion and conflict solving. Some of my art projects emerge as creative actions in the face of real current situations that demand urgent reflection, resolution, and hopefully, transformation. Since I focused as well my aesthetical intentions in the attentive reading of the context, I have developed

---

<sup>37</sup> The critical label of *locational identity* defined according to Miwon Kwon is: (...) *not exclusively as an artistic genre but as a problem-idea, as a peculiar cipher of art and spatial politics.*” KWON, Miwon. 2002. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Boston: MIT Press. (p. 2)

<sup>38</sup> BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel. (p. 61) Where the author states that: “*If we observe contemporary artistic practices, more than ‘forms’, we should speak of ‘formations’, the opposite of an object closed on itself by a style or a signature. Current art demonstrates that there is only form in the encounter, in the dynamic relationship that maintains an artistic proposal with other formations, whether artistic or not.*”

my interest for the local stories that were in a way forgotten, put aside or silenced by the noise of the actuality. From the beginning of my career as an artist, the context (the place, the site, the location, the human and social environment, etc.) got an essential role in my understanding of visual production.

During the last decades, the relevance of context in relation to contemporary visual culture and practices has been gradually more evident once we pay attention to art institutions agendas, university *curricula* and museums programmes. Those projects in context are, in fact, good means to articulate new possibilities of contemporary representation, creating useful aesthetical forms applied to a vast variety of different expressions, formats and performativities, and structuring new social narratives in relation to sites, communities, human stories, the *specificity* of a landmark, etc. Hence, my artistic practice and its inquiry could be named under the label of *Contextual Art* which is as well synonymous with *Participatory Art*, *Social Engaged Art*, *Public Space Art projects*, *Dialogic Art*, *Social Practice*, etc.<sup>39</sup> All those critical categories could be used to name a practice which seeks to place the audience in the center of its aesthetical concern, whether proposing interactive or *relational* events, whether inviting the public to perform actively in the process of production. I should insist that probably that increasing social interest has to be with the pivotal role that *Contextual Art* and *participatory aesthetics* gives to the audience; *an active and aesthetically educated audience considered now as an acting force*.

Those early examples of *participation* and the practices of the context emerged in America and Europe as a parallel phenomena along with the social movements that struggled for democratic claims during the 60s and 70s in the last century. We should not forget that many artists were at the front line of those movements using their aesthetical ideas to balance the lack of democracy in their societies. Those movements included issues concerned with ecology, postcolonialism, lesbian and gay rights, peace, feminism, Civil Rights of afroamerican, latinos, and native cultures, etc. At that time, many of those artists (or, should I call them activists?) were focused on contemporary art as a tool of social *participation* and transformation.

---

**39 BISHOP**, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. London & New York. (p. 1)

Nowadays, even though many art projects present an active understanding towards collaboration, *participation* and collective performativity, we could not consider them just as mere activism. They are aesthetical practices proposed by artists operating beyond any labelling of the already exhausted couples of: outdoors/indoors, private/social, autonomy of the artwork/political engagement of the artwork, emancipatory/institutional, high culture/pop culture, etc. As we see, these practices related to the *Politics of the Spectatorship* (Bishop) has resisted any conceptual shortage proposing their own forms and visibility, and tackling artistically a vast range of issues in a complete and urgent way of newness and openness. In fact, proposing innovative ways of representation of the social practices through the interaction with the audience and the invitation -- why not -- to participate in experiments of collective empowerment and democratic sharing.

### **Nomadism, performativity and democratic criticism**

As an artist, I have moved from one place to another, travelling and acting, and step by step, I was able to apply within my aesthetical proposals a new strategy for social participation actually called by contemporary critical theory as the *Politics of Spectatorship*. In order to get a clearer view on my *Site-specific* art projects and *Contextual-Participatory* proposals, I should say that most of them were ephemeral and temporary, that means that only 10% of those interventions remain actually as objects. That means as well that actually if you want to know about them, we must do it through documentation, pictures, texts, critical reviews, essays, through oral communication, etc. It habitually happens with this kind of practice that one picture is not enough; it requires a longer explanation in order to grasp its reality in terms of meaning intentions and aesthetical achievements.<sup>40</sup> In many cases, we have problems to recognize, and even to acknowledge, such projects as art. Therefore, extra information is needed and some new critical inputs too. It should be useful to recall once more that even when some of those projects are clearly social

---

<sup>40</sup> Ibid (p. 5) "One thing is clear: the visual analysis falls short when confronted with the documentary material through which we are given to understand many of these practices. To grasp participatory art from images alone is almost impossible: casual photographs of people talking, eating, attending a workshop, a screening or a seminar tell us very little, almost nothing, about the concept and context of a given project. They rarely provide more than fragmentary evidence, and convey nothing of the affective dynamic that propels artists to make these projects and people to participate in them."

oriented and some of them based on explicit political contents, I am not a politician; I do not politics. I am not either a proper activist. My interest is focused on the production of visual signs in relation to situations that only can be produced in the field of contemporary art. I really do care for aesthetical practices and ideas. In order to set up a critical framework for those projects, I should introduce the three ideas that I consider essential for a better understanding of them. Those three concepts presented in this text are *nomadism*, *performativity* and *democratic criticism*.<sup>41</sup>

## Nomadism

The idea of nomads or the nomadic culture is, in fact, a quite present idea at the Western utopia imagery, Literature and Western History of Ideas. But, what nomads are we talking about? The Gypsies, the Bedouins, the wandering Jews, the shepherds at the steppes of Mongolia, etc.? Are we talking about those ethnical groups of people who travel to improve their economic conditions of survival, always having an intense interchange with the natural and social environments they go through, and treasuring a particular heritage as the result of a secular cultural interchange? Well, the nomadic attitudes that I mean are not those studied by ethnology or cultural anthropology; neither has anything to do with the proposal of a new ethnicity, neither the recuperation of a contemporary tribal society. No, we are talking about something closer to us and really less exotic. The nomadic attitudes that I mean are more related to a sociological reality that could be considered as a *critical travelling* involving a whole range of social agents including scholars, university professors, journalists, doctors, ONG's staff, scientists, architects, artists, diplomats, and even, politicians... Simply explained, this contemporary nomadism has to do with geographical mobility concerned with agency and cultural criticism linked to the idea of a subject that challenges and resists the unbalanced forces of capital, domination, violence and destruction. This nomadism that I relate to is concerned with the idea of subjectivity as an acting force in History.

---

<sup>41</sup> This text is based on the epilogue of my essay **PALOMINO**, Jesús. 2010. *Moving Around (Sobre nomadismo y prácticas de arte contemporáneo)*, 2010. Los Sentidos Editores, Sevilla. (pp. 143-153). A summarized version of the same text was as well published in **Aa.Vv.** 2012. *Art: What is important? Why is it important? (Nomadism, performativity and democratic criticism in the practices of contemporary art)*. Art: Illustrated Dictionary. Edited University of Vigo. (pp. 280-283)

## Performativity

Performativity is the English word coming from performance. The verb to perform means to act, to do an action or to participate in a task alone or with the others. It is as well to celebrate a ceremony, to play a piece of music or to participate in a dance or a theater play, etc. Basically, to perform has to do with the generation of meaning through a conscious participatory action in relation to an audience or public. The concept of performativity was coined by the English philosopher John L. Austin in his essay *How To Do Things With Words*, 1962.<sup>42</sup> His essay proposed a challenging unpredictable new *Act Speech Theory*. Austin considered *speech itself as a form of action*, and language not just a mere passive tool but rather a singular practice with the peculiar potentiality of inventing and transforming reality.

Hence, Austin suggested that the will of the speaker (actor, player, dancer, etc.) using spoken words, texts, actions or any other medium, could generate in itself potentially new meanings. In fact, he was stressing the figure of the speaker (actor, player, dancer, etc.) and his/her will to push further or to redefine meanings, signifiers or any conventional limit in communication. This simple and sophisticated idea was appropriated at the beginning of the 60s (in the USA, Europe, South America and some countries in Africa) by some grass-roots democratic movements that at that time emerged as emancipatory forces struggling for Civil Rights.<sup>43</sup> All those performative social forces rooted

---

**42 AUSTIN**, John L. 1962. *How to do things with Words*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. (p. 6) *"The term 'performative' will be used in a variety of forms and constructions, just as it could happen with an imperative phrase. The name derives, of course, from 'perform', the usual verb related to the noun 'action': it indicates that the emission of the phrase is in fact the performance of an action, in such a way that it does not it is considered that by saying the phrase you are only saying (...)"*

**43** *"The theoretical discovery of performativity and the practice of methods of direct action in the 60s were responsible for the introduction of 'prefigurative politics'. Historian Wini Breines coined this term to denote 'the effort to create and prefigure in lived action and behaviour the desired society, the emphasis on means and not ends, the spontaneous and utopian experiments that developed in the midst of action while working toward the ultimate goal of a free and democratic society.' In the second half of the 60s, this understanding of politics became a characteristic feature of many protest actions across the world."* In **KLIMKE**, Martin; **SCHARLOTH**, Joachim. 2009. *Utopia in Practice: The Discovery of Performativity in Sixties' Protests, Arts and Sciences. (Historizing 1968 and the Long Sixties.)* Historein. Vol. 9 (2009) Nefeli Publishers. (p. 53)



in genuine democratic claims announced a new role for the individual subject and new role for the collective subjectivity. They were in fact, using Hannah Arendt words: *struggling for their Right to have Rights*. It is worthy to recall that artists were at the front line of that urgent production of newness. It could not be exaggerated to consider *performativity* as the main conceptual tool that gave pace to an unprecedented development of visual arts, music, dance, theater, etc., during the last decades, and still does.

## Democratic Criticism

I became an artist that travelled acting for several audiences, presenting and communicating my aesthetical proposal with the aim of generating a positive feed back. I walked my way stepping on really indiscernible areas, and on the go, I had the chance of collecting and conforming all those meanings that I found essential and substantial for my art practice.

Curiously, many things in my aesthetical research led me to an expanded sense of democratic criticism pointing towards the figure of a creative subject that resists and challenges the impersonal forces of interest, power and violence. But, what do I mean about democratic criticism? How does democratic criticism fit into contemporary art practices? And, last but not less important, how does democratic criticism relate to my work? In this point, I should quote Edward W. Said, Professor of Comparative Literature at Columbia University in New York, because he used to say that critical thinking is just a continuous search of alternatives. And, while we keep on searching for new alternatives, I would like to explain how this historical figure of the subject (individually or collectively expressed by aesthetics through critical discourse, fiction, action, or any other mean) interact with democratic consciousness. In his essay *Humanism and Democratic Criticism*, 2004, Said proposes something called: *Return to Philology*.<sup>44</sup> Philology literally means: love for words. Said maintains that words are not mere passive figures but, rather essential agents in the political and historical configuration of reality (at this point Said's ideas are quite close to those of language performativity by John L. Austin).

---

<sup>44</sup> SAID, Edward W. 2006. *Humanismo y crítica democrática*. Debate. (p. 81)

Hence, Said considers that the reading of texts, as critical knowledge experience, should help us to conform a vision on the nature of human progress; human progress according to him, is based on a multifaceted complex dialectic process of questioning, analysis and transformation. He keeps on saying that nowadays, both activities (the production and the reading of texts) in the reality of a globalized world should rely on an expanded democratic consciousness critically oriented towards any form of domination and destruction. This critical task should be fulfilled through enlightenment and self-knowledge applied through a globalized concept of democracy respectful to Human Rights and Cultural Rights. Some Said's critics should consider those ideas as just-pure-utopic-humanism; just a plain old fashioned manner to deal with art, culture, politics and History, completely useless for the present times. In fact, that is how Said was considered among his many critics.

Even though most of my proposals and installations have been produced under the inspiration and conceptual power of those three ideas, they are not a simple translation of those critical categories. I proposed them with the aim of setting up an useful critical framework for a better understanding of my visual practices. This has been the intellectual purpose of this doctoral thesis that I hope could bring some light to our actual discourses on *participation* as aesthetical tool for the transformation of the present.

#### **4.3.5. Attached documentation. (Texts, conversations, biography, and curriculum of Jesús Palomino.)**

The fourth chapter of this thesis presents a selection of textual documentation (art critics and reviews, conversations with curators and art specialists) in chronological order related to my artistic and professional practice since 1992. It will present as well a complete and detailed curriculum of professional activities with a short biography, professional pedagogical experience, conferences and public presentations, programs as guest research artist, exhibition projects (individual and collective shows), scholarships, grants and awards, a list of publications, and works in collections of art.

A more accurate selection of documents and images of my projects can be consulted on the website: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)